Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej
Editions de Musique Polonaise Ancienne

26

SZARZYŃSKI

Ad hymnos, ad cantus

Polskie Wydawnictwo Muzyczne

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

ÉDITIONS DE MUSIQUE POLONAISE ANCIENNE

pod redakcją
H. Feichta
i Z. M. Szweykowskiego

26

STANISŁAW SYLWESTER SZARZYŃSKI

(ca 1700)

Ad hymnos, ad cantus

due canti, alto, tenore, basso
due violini, viola ad maius organum
con basso continuo

drugie wydanie

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

ÉDITIONS DE MUSIQUE – PWM

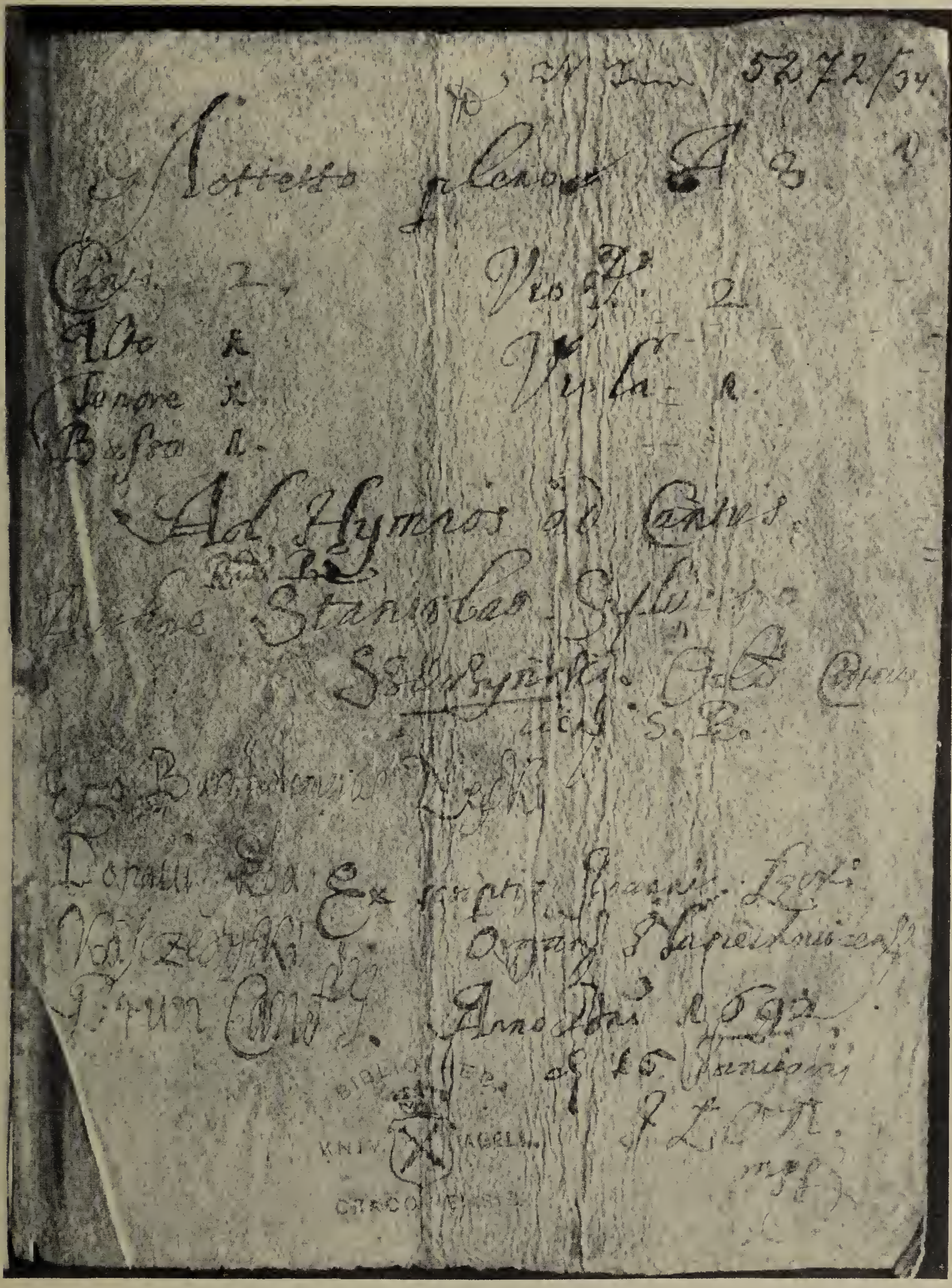
Według rękopisu z przełomu XVII/XVIII w. przygotował do wydania
ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI

Bas cyfrowany zrealizował
KAZIMIERZ SIKORSKI

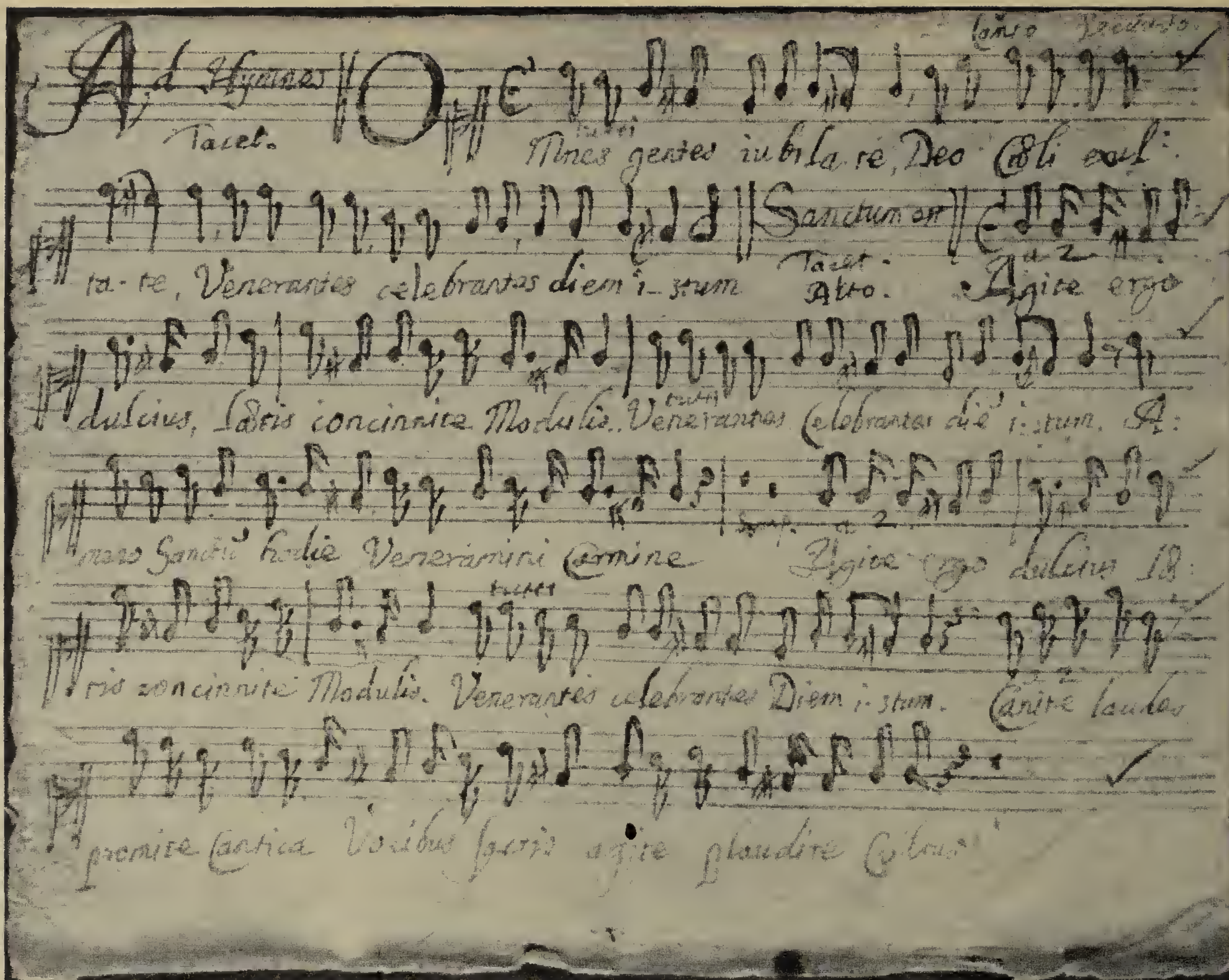
Wykonawczo opracował
JÓZEF BOK

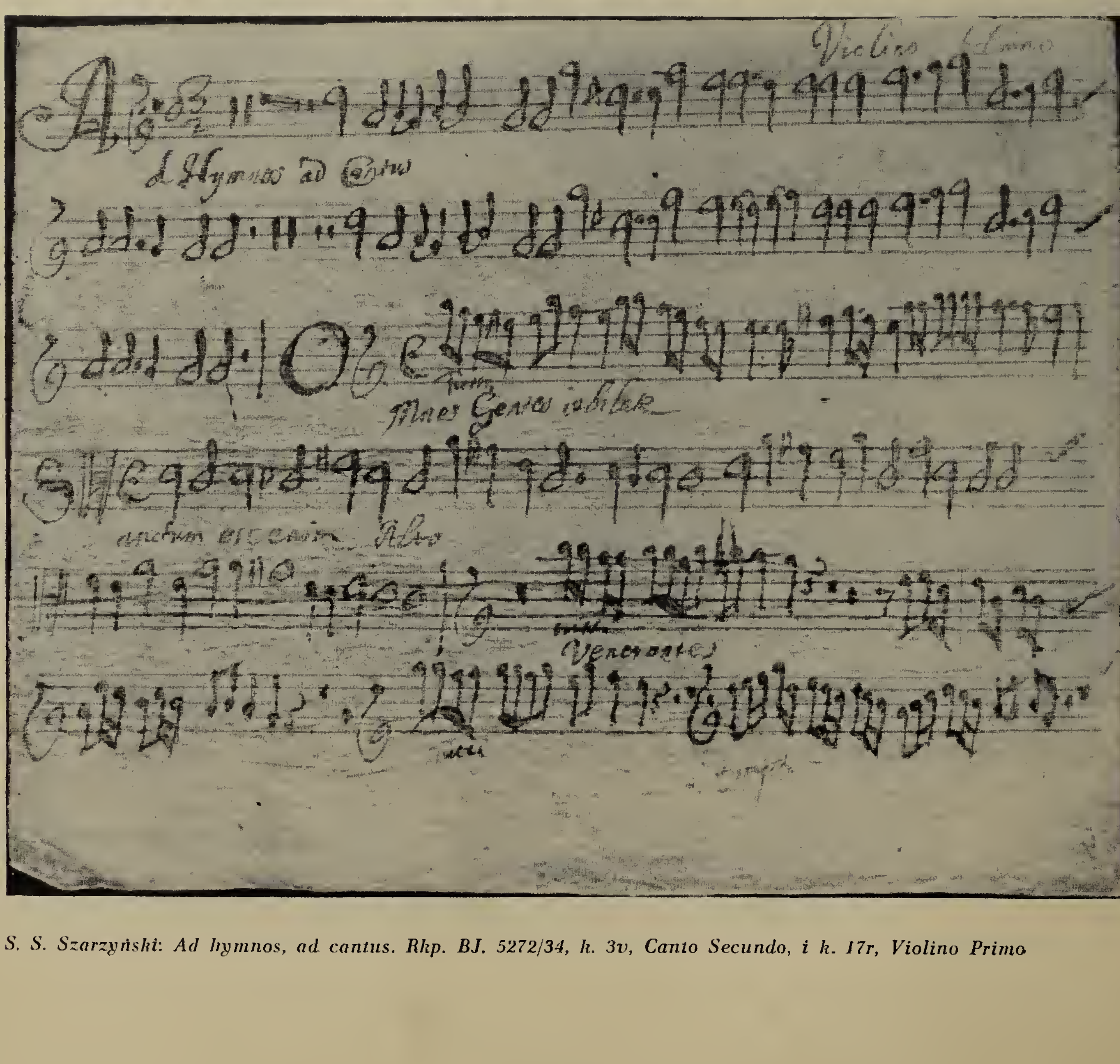
Okładkę projektował Andrze Darowski

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Al. Krasińskiego 11. Printed in Poland. Wyd. II - 685 egz. 7.3 ark. wyd. $4^1/_4$ ark. druk. Papier piśm. mat. III kl. 90 g $B^1/_8$. Fabryka Papieru w Kluczach. Podpisano do druku 17 VII 1964. Druk ukończono XII 1964. Krak. Zakł. Graf. Nr 5, Kraków, ul. Karmelicka 16. Zam. nr 296. G-46. Cena 22 zł



S. S. Szarzyński: Ad hymnos, ad cantus. Rkp. BJ. 5272/34, karta tytułowa





S. S. Szarzyński: Ad hymnos, ad cantus. Rkp. BJ. 5272/34, k. 3v, Canto Secundo, i k. 17r, Violino Primo

Biografii Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego nie możemy dotąd odtworzyć. Wszystkie dane, jakie posiadamy o kompozytorze, czerpiemy z okładek kopii jego kompozycji. Datowane kopie pochodzą z lat 1692—1713. W rękopisach tych autor określany jest jako „reverendus pater", członek zakonu cystersów (*Ordin. Cistercien. S. B.*) lub benedyktynów (*Ordin. S. Benedicti*). W żadnych rejestrach zmarłych obu zakonów benedyktyńskich nie zdołano dotychczas zidentyfikować jego osoby.

Utwory Szarzyńskiego znane były na przełomie XVII/XVIII wieku w różnych okolicach Polski (Krakowskie, Sandomierz, Brześć), najwięcej ich jednak zachowało się w muzykaliach kapeli kolegiaty łowickiej. Jeden z utworów, mianowicie *Missa septem dolorum* wpisana tam była do ksiąg głosowych *Fundationis Kraievianae* tamtejszej kolegiaty, co nasuwa przypuszczenie, że mogła zostać specjalnie dla tej fundacji napisana, a zatem, że Szarzyński mógł pozostawać z Łowiczem w osobistym kontakcie.

Stylistycznie cała twórczość Szarzyńskiego należy niewątpliwie do wieku XVII; odnosi się to zarówno do instrumentalnej *Sonaty*, w której widnieją jeszcze nawet ślady canzony, jak i do utworów wokalno-instrumentalnych. W tych ostatnich panuje w zasadzie technika koncertująca, z tym że możemy tu obserwować szereg jej stadiów, odzwierciedlających ewolucję tej techniki w II połowie XVII wieku. „Klasyczną" formę koncertowania, tj. charakteryzującą się silnym zaakcentowaniem dialogowania, obserwujemy w *Completorium*, w *Ave Regina*, w *Veni Sancte Spiritus*. W innych utworach, jak *Ad hymnos, ad cantus*, *Quam felix curia*, konstatujemy tendencję do wydłużania odcinków, świadczącą o procesie stopniowej przemiany struktur wielocząstkowych w większe ukształtowania. Obok takich rozwiązań technicznych spotykamy u Szarzyńskiego traktowanie koncertu solowego na wzór arii (*Pariendo non gravaris*).

Finezja i indywidualność w traktowaniu materiału muzycznego nie pozwalają przypuszczać, by stosowana przez Szarzyńskiego stylistyka była językiem kompozytora zapóźnionego w percepcji form mu współczesnych. (To, że warsztat polski był w nurcie muzycznego baroku stale na bieżąco, mieliśmy niejednokrotnie okazję stwierdzić.) Dlatego też na podstawie charakteru stylistycznego sądzimy, że działalność kompozytorska Szarzyńskiego nie przekroczyła XVII wieku. Ustawiamy ją chronologicznie obok twórczości D. Stachowicza.

Motetto pleno „Ad hymnos, ad cantus", które w niniejszym zeszycie publikujemy, nawiązuje swoim ukształtowaniem formalnym do rondowego układu, występującego w kościelnych koncertach wokalno-instrumentalnych już w pierwszych dziesięcioleciach XVII wieku. Układ ten u Szarzyńskiego odbiega wprawdzie znacznie od typu uprawianego przez G. Crocego czy A. Grandiego (a reprezentowanego u nas przez *Benedictio et claritas* M. Mielczewskiego), niemniej zachowuje podstawową zasadę budowy, wywodzącą się z kościelnych koncertów weneckich[1]. Występuje tu więc ustęp w roli refrenu, zawsze o pełnym zespole tutti i niezmiennym opracowaniu muzycznym. Jest to ustęp do tekstu *omnes gentes , iubilate...*, który tylko w ostatnim pojawieniu się przyjmuje inny tekst, nie zmieniając jednak kształtu muzycznego. Refren opracowany jest bardzo zwięźle; obejmuje zaledwie odcinek 5-taktowy. Zwięzłość tę rekompensuje Szarzyński umieszczeniem przed drugim refrenem drobnoodcinkowego ustępu (t. 60—85) ściśle z refrenem związanego. Właściwy refren, w swojej niezmienionej postaci, pojawia się od t. 85. Poprzedzający go fragment operuje motywami refrenu na przemian z motywami nowo wprowadzanymi; owa przemienność przebiega w taki sposób, że wewnątrz utworu powstaje minimalnych rozmiarów układ, przypominający budowę koncertu rondowego. Ten przykład wirtuozowskiego igrania z formą jest jeszcze jednym dowodem wytrawności warsztatu Szarzyńskiego.

Rola kupletów powierzona jest, zgodnie z zasadą schematu, ustępom małogłosowym lub solowym, o zmiennej obsadzie wokalno-instrumentalnej. Są to ustępy o szeroko rozbudowanych frazach o charakterze ariosa. Owo rozbudowywanie frazy jest wyrazem procesu przekształcania się koncertu drobnoodcinkowego (dominującego do połowy XVII wieku) w ukształtowania prowadzące do form kościelnej kantaty zespołowej.

Ad hymnos, ad cantus Szarzyńskiego zachowane jest w kilku odpisach, znajdujących się w rkp. nr 5272/1—50 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. Rękopis ten składa się z kilkudziesięciu utworów, które dowolnie rozdzielone tworzą 50 zeszytów. Często się zdarza, że głosy należące do jednego utworu zawarte są w różnych zeszytach. Głosy *Ad hymnos* znajdują się w pięciu sklejkach: nr 18, 33, 34, 46 i 48.

W zeszycie nr 18 zawarta jest tylko jedna karta interesującego nas utworu, mianowicie okładka z fragmentem głosu b. c. na odwrocie. Na okładce widnieje napis: *Motetto de Sanctis* | *Ad hymnos ad Cantus a 10 Ex Operibus F. R. K. S. O. C.* | *Ex operibus Sebastia*[ni] | *Antonij Kaszczenski* | *mpp.* | Głos b. c. nie jest tytułowany.

W zeszycie nr 33 znajdują się tylko głosy wokalne utworu, wklejone w następującej kolejności: *Canto I, Tenore, Canto II, Alto, Basso.* Każdy z głosów zapisany jest na jednej karcie, nazwy głosów nie są podane.

W zeszycie nr 34 na 17 kartach różnego formatu znajduje się najpełniejszy zestaw głosów, pisany co najmniej przez dwu skryptorów, do dwóch różnych kompletów. Jeden z nich sygnowany jest przez Jana Łęckiego, organistę w Nasiechowicach k. Miechowa. Jego ręką zapisane są następujące głosy: *Canto II*, podpisane *J. Ł. O. N. 1692*, *Alto, Basso*, sygnowane datą *1692*, *Violino I* i *II*, *Viola ad Maius Organum*, *Basso Continuo*, podpisane *A. D. 1692*, *I. Ł. O. Nas. mpp.*, oraz okładka z następującym napisem: *Motteto pleno A 8* | [w kolumnie:] *Canti 2* | *Alto 1* | *Tenore 1* | *Basso 1* | [w drugiej kolumnie:] *Viol*[ini] *2* | *Viola 1* | [poniżej:] *Ad Hymnos ad Cantus* | *Authore Rndo Pre Stanislao Sylvestro* | *Szarzyński Ordin Cister* | *cien. S. B.* | *Ex scriptis Ioannis Łęcki* | *Organ*[arius] *Nasiechowicen*[sis] | *Anno Dni 1692* | *d. 15 Januarij* | *I Ł O N* |*mpp.* | [inną ręką z boku:] *Ego Bartholomeus Łęcki* | *Donavi Seba* | *Kaszenski* | [...]*rum Can*[tori] *I.* [mbramovicensi]. Głosy zeszytu 34 wklejone są w następującej kolejności: okładka, *B. c.* (partia początkowa), *Viola ad Maius Organum, Canto II, Alto, Canto I* (partia końcowa), nie nazwany głos instrumentalny w kluczu basowym (Ripieno III), nie nazwany głos instrumentalny w kluczu altowym (Ripieno I), *Violino I*, nie nazwany głos instrumentalny w kluczu tenorowym (Ripieno II), *Canto I* (partia początkowa), *Violino II*, *Viola* (dublująca b. c.), *Basso*, *B. c.* (partia końcowa), *Violino II*, *Violino I* (te dwa głosy skrzypcowe, w odróżnieniu od poprzednich, pisane ręką Łęckiego).

W zeszycie nr 46 zawarte są następujące głosy (w kolejności od końca zeszytu, ponieważ wszystkie głosy wklejone są dołem do góry): głos instrumentalny zatytułowany *Ripien.* (w kluczu altowym), nie nazwany głos instrumentalny w kluczu basowym (Ripieno III), *Basso, Tenore, Violino II, Violino I, Organo, Canto I, Canto II, Alto*, nie nazwany głos instrumentalny w kluczu tenorowym (Ripieno II).

W zeszycie nr 48 z interesującego nas utworu zawarta jest tylko okładka, składająca się z dwóch kart z napisem: *Ad Hymnos ad Cantus* | *a 5 Voc. Sonare 5* | *De Sanctis*; pozostałe karty okładki (1v, 2rv) — nie zapisane.

Jako podstawę dla niniejszego wydania przyjęto zestaw głosów spisanych przez Łęckiego, gdyż wydaje się, że jest on zapisem najstarszym. Pozostałe zestawy odpisywane były z jakiegoś wspólnego źródła, lub jeden z drugiego, gdyż powtarzają się w nich te same błędy i usterki, na ogół nie pokrywające się z błędami rękopisu Łęckiego. Wykaz tych rozbieżności przedstawiamy w komentarzu rewizyjnym.

Ponieważ rękopis Łęckiego jest niekompletny (brak *Canto I* i *Tenore*), za podstawę dla głosu *Canto I* przyjmujemy zapis z zeszytu 34 pisany inną ręką, dla głosu *Tenore* zaś — wersję z zeszytu nr 46.

W obu najpełniejszych zestawach głosów, a więc w z. 34 i 46, znajdują się, jak wymieniliśmy, nie nazwane instrumentalne głosy, z których jeden zaopatrzony jest mało czytelnym napisem *Ripien.* Wszystkie te trzy głosy posiadają rzeczywiście charakter ripienów, nie mają bowiem samodzielnej partii, tylko dublują głosy wokalne: altowy, tenorowy i basowy, różniąc się od nich w nielicznych

[1] O koncercie rondowym por.: Denis Arnold — *Giovanni Croce and the Concertato Style.* „The Musical Quarterly" 1953, nr 1, oraz Z. M. Szweykowski — *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej okresu baroku. Księga pamiątkowa ku czci Prof. Hieronima Feichta*, Warszawa-Kraków 1966.

miejscach rytmiką. Głosy te przy wykonaniu mogą być pominięte. Przy wykonywaniu utworu z głosami ripieno (zamieszczamy je w partyturze w osobnej grupie, pod głosami głównymi) — te ostatnie winny być obsadzone przez zespól zgodny z praktyką wykonawczą epoki, a więc np. przez instrumenty smyczkowe lub smyczki i fagot.

Zygmunt M. Szweykowski

We have not so far been able to reconstruct the life of Stanisław Sylwester Szarzyński. All the information we possess about this composer comes from the covers of copies of his works. The dated copies belong between 1692 and 1713. In these MSS. the author is designated as "reverendus pater", member of the Cistercian Order (*Ordin. Cistercien. S. B.*) or Benedictine Order (*Ordin. S. Benedicti*). All attempts, however, to identify him in the death registers of either of these orders have failed.

Szarzyński's works were known at the turn of the seventeenth century in various parts of Poland (Sandomierz, Brześć, the province of Cracow); it is, however, in the collections of music belonging to the cappella of the Collegiate Church at Łowicz that the majority of his works have been preserved. We know only one purely instrumental work, a *Sonata* for 2 violins and continuo, and a number of compositions for voices and instruments which are typical church concertos for either one or several voices.

The form of the *Motetto pleno "Ad hymnos, ad cantus"* which appears in the present volume, approaches the rondo form met with in church concertos for voices and intruments as early as the first decades of the seventeenth century. Although the rondo form as applied by Szarzyński differs considerably from that cultivated by G. Croce or A. Grandi (represented in Poland by M. Mielczewski's *Benedictio et claritas*), it retains the basic structure derived from the Venetian church concertos[1].

Ad hymnos, ad cantus by Szarzyński has been preserved in several copies, all dating from the late seventeenth century. None of them, however, is complete. They are kept in the Jagiellonian Library, Cracow, in a collection comprising a few dozen compositions of the time, with the reference number 5272. The musical text of *Ad hymnos, ad cantus* is distributed between volumes Nos. 18, 33, 34, 46 and 48.

The two most complete extant sets of parts contain three additional parts for unnamed instruments (in the alto, tenor and bass clefs) which reinforce the corresponding vocal parts and thus serve as *ripieni*. We have included them in the score in a separate group, beneath the main parts.

[1] On the rondo concerto — see: Denis Arnold — *Giovanni Croce and the Concertato Style. The Musical Quarterly* 1953, No. 1; and Z. M. Szweykowski — *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej okresu baroku* (The Venetian Rondo Concerto in Polish Compositional Practice of the Baroque Period). *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Hieronima Feichta* (A Tribute to Prof. H. Feicht). Warsaw — Cracow 1966.

Jusqu'à présent, nous n'avons pas réussi à restituer la biographie de Stanisław Sylwester Szarzyński. Les seules données que nous ayons sur ce compositeur viennent des inscriptions sur les couvertures des copies de ses oeuvres. Les copies qui sont datées proviennent des années 1692—1713. Szarzyński y est désigné comme «reverendus pater», membre de l'ordre des cisterciens (*Ordin. Cistercien. S. B.*) ou de celui des bénédictins (*Ordin. S. Benedicti*). Mais, jusqu'à présent, on n'a pu identifier sa personne dans aucun des registres mortuaires de ces deux ordres bénédictins.

Au tournant des XVII[e] et XVIII[e] siècles, les oeuvres de Szarzyński étaient connues dans diverses régions de Pologne (Sandomierz, Brześć et province de Cracovie), mais c'est dans les «musicalia» de la chapelle collégiale de Łowicz qu'il s'en est conservé la plus grande partie. Nous ne connaissons aujourd'hui qu'une seule oeuvre instrumentale de Szarzyński, une *Sonate* pour deux violons et b. c., ainsi que plusieurs compositions vocalo-instrumentales du type de concerto d'église pour une ou pour plusieurs voix.

Le *Motetto pleno «Ad hymnos, ad cantus»* que nous publions dans le présent cahier, se rattache par sa forme au type de rondeau qui avait apparu dans les concertos d'église vocalo-instrumentaux déjà pendant les premières dizaines d'années du XVII[e] siècle. Il est vrai que, chez Szarzyński, ce type diffère grandement de celui de G. Croce ou A. Grandi (représenté chez nous par *Benedictio et claritas* de M. Mielczewski), mais il en garde la construction principale qui tire son origine des concertos d'église vénitiens.[1]

Plusieurs copies de l'*Ad hymnos, ad cantus* de Szarzyński, datant de la fin du XVII[e] siècle, incomplètes, sont conservées à la Bibliothèque Jagellonne de Cracovie, dans un recueil comprenant quelques dizaines de compositions de l'époque, coté 5272. Le texte musical de l'*Ad hymnos, ad cantus* contiennent les cahiers n[os] 18, 33, 34, 46 et 48.

Les deux ensembles de voix les plus complets ont chacun trois parties instrumentales (sans que l'instrument soit précisé) en clef de *fa* et d'*ut* 3[e] et 4[e] ligne, qui doublent les parties vocales respectives en jouant ainsi le rôle des *ripieni*. Dans la partition, elles forment un groupe à part, sous les parties principales.

[1] Pour ce qui concerne le concerto en forme de rondeau, cf.: Denis Arnold — *Giovanni Croce and the Concertato Style. The Musical Quarterly* 1953, n° 1, et encore, Z. M. Szweykowski — *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej okresu baroku* (Le concerto vénitien en forme de rondeau dans la pratique des compositeurs polonais de l'époque baroque). *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Hieronima Feichta* (Livre commémoratif en l'honneur du Professeur H. Feicht). Varsovie — Cracovie 1966.

Der Lebenslauf von Stanisław Sylwester Szarzyński ist noch großen Teils unbekannt. Die einzigen Angaben über den Komponisten finden sich auf den Umschlägen von Abschriften seiner Werke. Die datierten Abschriften stammen aus den Jahren 1692—1713. In ihnen wird der Komponist als „reverendus pater" *Ordin. Cistercien. S. B.* (Mitglied des Zisterzienserordens) oder *Ordin. S. Benedicti* (Mitglied des Benediktinerordens) bezeichnet. Jedoch konnte man bisher in keinem Totenbuch beider Benediktinerorden seine Person identifizieren.

Um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert waren Szarzyńskis Werke in verschiedenen Gegenden Polens (in Sandomierz, Brześć und der Umgebung von Krakau) bekannt, aufbewahrt wurden sie aber größtenteils unter den Musikalien der Kapelle der Kollegiatkirche in Łowicz. Von seiner Werken kennen wir heute nur ein Instrumentalstück, eine *Sonate* für 2 Violinen und Continuo, und eine Reihe vokal-instrumentaler Stücke. Dies sind geistliche Konzerte für eine oder mehrere Singstimmen mit instrumentaler Begleitung.

Der *Motetto pleno „Ad hymnos, ad cantus"*, den wir in dem vorliegenden Heft veröffentlichen, knüpft in seiner formalen Gestaltung an die Rondoform an, die in den geistlichen Konzerten schon in den ersten Jahrzehnten des 17. Jhs. auftritt. Szarzyński weicht zwar von dem von G. Croce oder A. Grandi ausgebildeten (und in Polen durch das *Benedictio et claritas* M. Mielczewskis vertretenen) Typus ab, behält jedoch grundsätzlich das Bauprinzip bei, das aus den venezianischen geistlichen Konzerten hervorging[1].

Ad hymnos, ad cantus von Szarzyński hat sich in einigen Abschriften aus dem Ende des 17. Jhs. erhalten; keine von ihnen jedoch ist vollständig. Diese Abschriften werden in der Jagellonenbibliothek in Krakau in einer Sammlung mit der Signatur 5272 aufbewahrt. Sie enthält eine Anzahl von Kompositionen aus jener Zeit. Das *Ad hymnos, ad cantus* befindet sich in den Heften Nr. 18, 33, 34, 46 und 48.

In den zwei vollständigsten Stimmensätzen befinden sich zusätzlich drei nicht benannte Instrumentalparte im Alt-,Tenor- und Baßschlüssel; es sind Ripienstimmen zu den entsprechenden Vokalstimmen. Wir geben sie in der Partitur in einer separaten Gruppe, unter den Hauptstimmen, an.

[1] Über das Rondokonzert vgl.: Denis Arnold — *Giovanni Croce and the Concertato Style*. „The Musical Quarterly" 1953, Nr. 1, sowie Z. M. Szweykowski — *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej okresu baroku* (Das venezianische Rondokonzert in der polnischen Kompositionspraxis des Barockzeitalters). *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Hieronima Feichta* (Festschrift für Prof. H. Feicht). Warschau — Krakau 1966.

Нам не удалось до настоящего времени восстановить биографию Станислава Сильвестра Шажиньского. Все данные, касающиеся композитора, почерпнуты из надписей на обложках копий его произведений. Даты на копиях относятся к 1692—1713 гг. В этих рукописях Шажиньского именуют *reverendus pater*, член монашеского ордена цистерсов *(Ordin. Cistercien. S. B.)* либо бенедиктинцев *(Ordin. S. Benedicti)*. Однако, ни в одной из «книг умерших» *(«libri mortuorum»)* этих монастырей не удалось обнаружить данных, позволяющих утверждать, что Шажиньский действительно был членом одного из этих монашеских орденов.

На рубеже XVII и XVIII века произведения Шажиньского были широко известны во многих областях Польши (Сандомеж, Брест, Краковская область), но самое значительное их количество сохранилось в музыкальных архивах капеллы костела в Ловиче. В настоящее время нам известно только одно инструментальное произведение Шажиньского — *Соната* для 2 скрипок и basso continuo — а также ряд вокально-инструментальных произведений, являющихся типом сольного духовного концерта, с небольшим количеством солирующих голосов и многочисленным инструментальным составом.

Motetto pleno «Ad hymnos, ad cantus», издаваемый в настоящем выпуске, своей формальной структурой перекликается с формой рондо, встречающейся в духовных вокально-инструментальных концертах уже в первых десятилетиях XVII века. Несомненно, конструкция употребляемая Шажиньским значительно отличается от типа конструкции применяемой Г. Кроче либо А. Гранди (а в Польше М. Мельчевским в произведении *Benedictio et claritas*) тем не менее, основной принцип построения, ведущий свое начало от венецианского духовного концерта[1] — сохранен.

Произведение Шажиньского *Ad hymnos, ad cantus* сохранилось до настоящего времени в нескольких копиях конца XVII века; ни одна из них, однако, не является полной. Эти копии хранятся в Ягеллонской библиотеке в Кракове, в коллекции содержащей несколько десятков произведений той эпохи. Коллекция обозначена шифром 5272. Материалы, относящиеся к призведению *Ad hymnos, ad cantus*, находятся в тетрадях №№ 18, 33, 34, 46 и 48.

В двух наиболее комплектных составах голосов находится по три инструментальных партии (ключи: альтовый, теноровый, басовый), без названия, дублирующих соответственные вокальные голоса, т. е. выступающих как дополнительные. Мы помещаем их в партитуре в отдельной группе, под главными голосами.

[1] О концерте типа рондо ср.: Denis Arnold — *Giovanni Croce and the Concertato Style*. "The Musical Quarterly" 1953 № 1, а также Z. M. Szweykowski — *Wenecki koncert rondowy w polskiej praktyce kompozytorskiej okresu baroku. Księga pamiątkowa ku czci Prof. Hieronima Feichta*. Warszawa — Kraków 1966.

TEKST

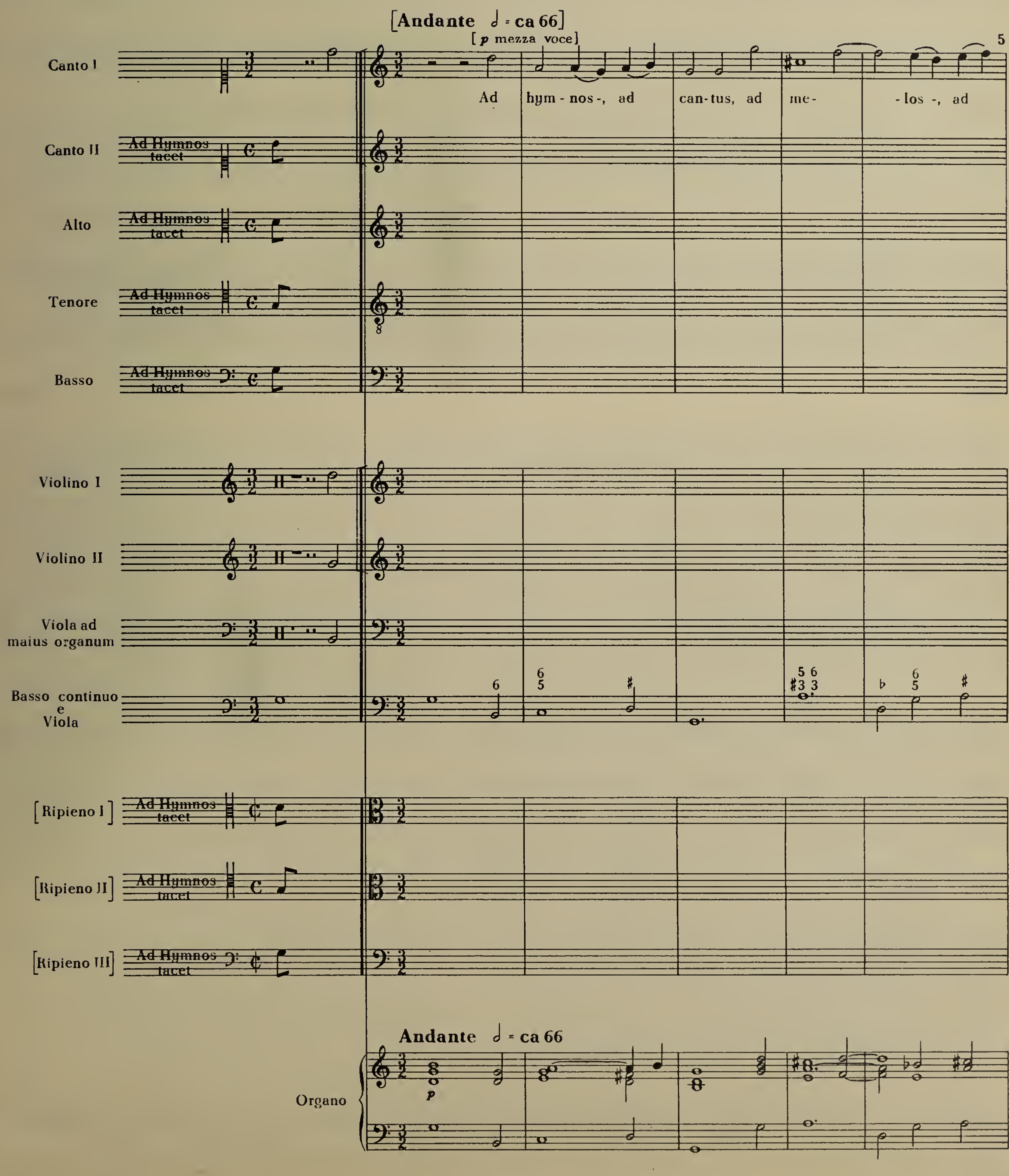
Ad hymnos, ad cantus, ad melos,
ad plausus accurrite, accurrite, sodales.
Omnes gentes, iubilate,
Deo caeli exsultate,
venerantes, celebrantes-
diem istam.
Sanctum est enim exsultantibus gaudiis
venerari illam diem,
in qua iste sanctus glorificatus
exsultat sine fine.
Agite ergo, dulcius
laetis concinite modulis,
venerantes, celebrantes
diem istam;
amoeno sanctum hodie
veneramini carmine.
Canite laudes,
promite cantica vocibus sacris,
agite, plaudite cantus.
Omnes gentes, iubilate,
Deo caeli exsultate,
venerantes, celebrantes
diem istam.
Igitur per sanctum oremus,
per divum laudemus
omnium Dominum,
per sanctum amantes laudemus,
per divum clamantes oremus
omnium Dominum.
Ipsius ut meritis
hinc adiuvemur in aeternum.

PRZEKŁAD

Do hymnów, do śpiewów, do pieśni,
do klaskania w dłonie pospieszajcie, bracia.
Wykrzykujcie, wszystkie narody,
śpiewajcie chwałę Bogu niebios,
czcząc i wysławiając
ten dzień.
Świętą jest bowiem rzeczą
wielkim weselem czcić ów dzień,
w którym ten święty, pełen chwały,
raduje się bez końca.
Dalej więc, jeszcze piękniej
śpiewajcie razem wesoło,
czcząc i wysławiając
ten dzień;
wdzięczną pieśnią
czcijcie dziś świętego.
Wyśpiewujcie chwałę,
wznoście pienia nabożnymi głosy,
dalej, śpiewajcie.
Wykrzykujcie, wszystkie narody,
śpiewajcie chwałę Bogu niebios,
czcząc i wysławiając
ten dzień.
Przeto za przyczyną świętego módlmy się,
przez błogosławionego
chwalmy Pana wszechrzeczy,
za przyczyną świętego kochając,
przez błogosławionego, wołając,
prośmy Pana wszechrzeczy,
byśmy przez zasługi tegoż
wspomagani byli odtąd na wieki.

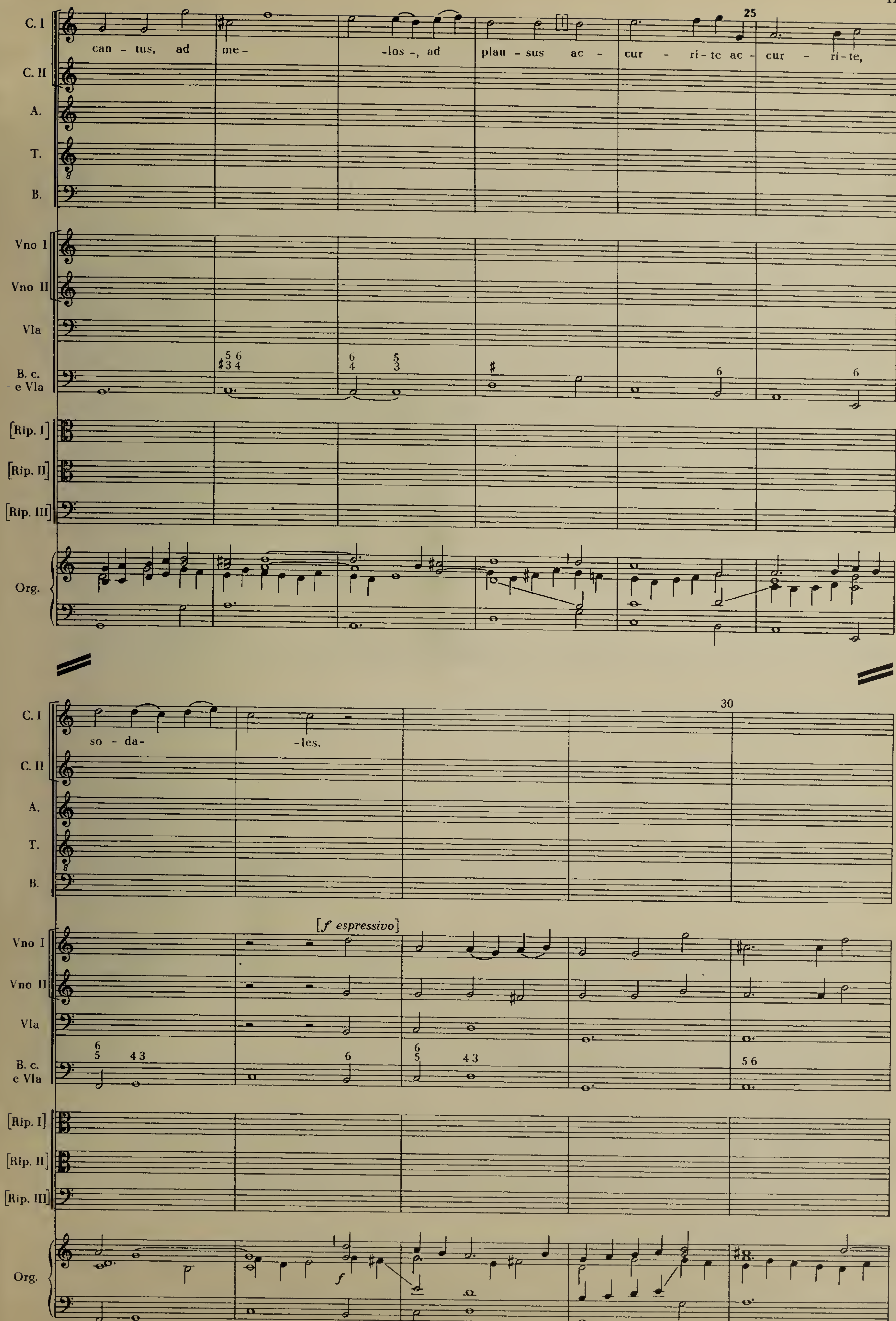
STANISŁAW SYLWESTER SZARZYŃSKI (ca 1700)

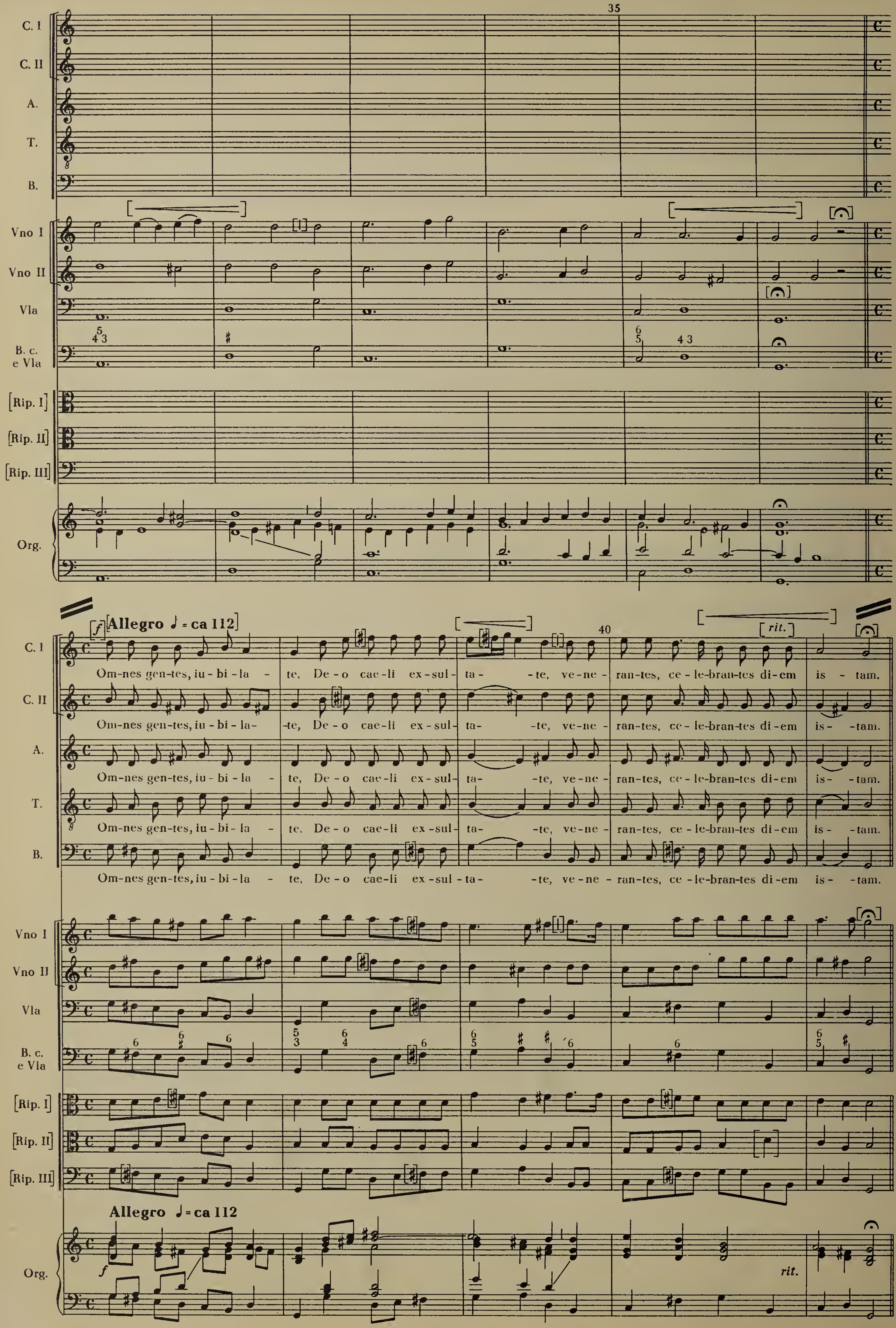
AD HYMNOS, AD CANTUS

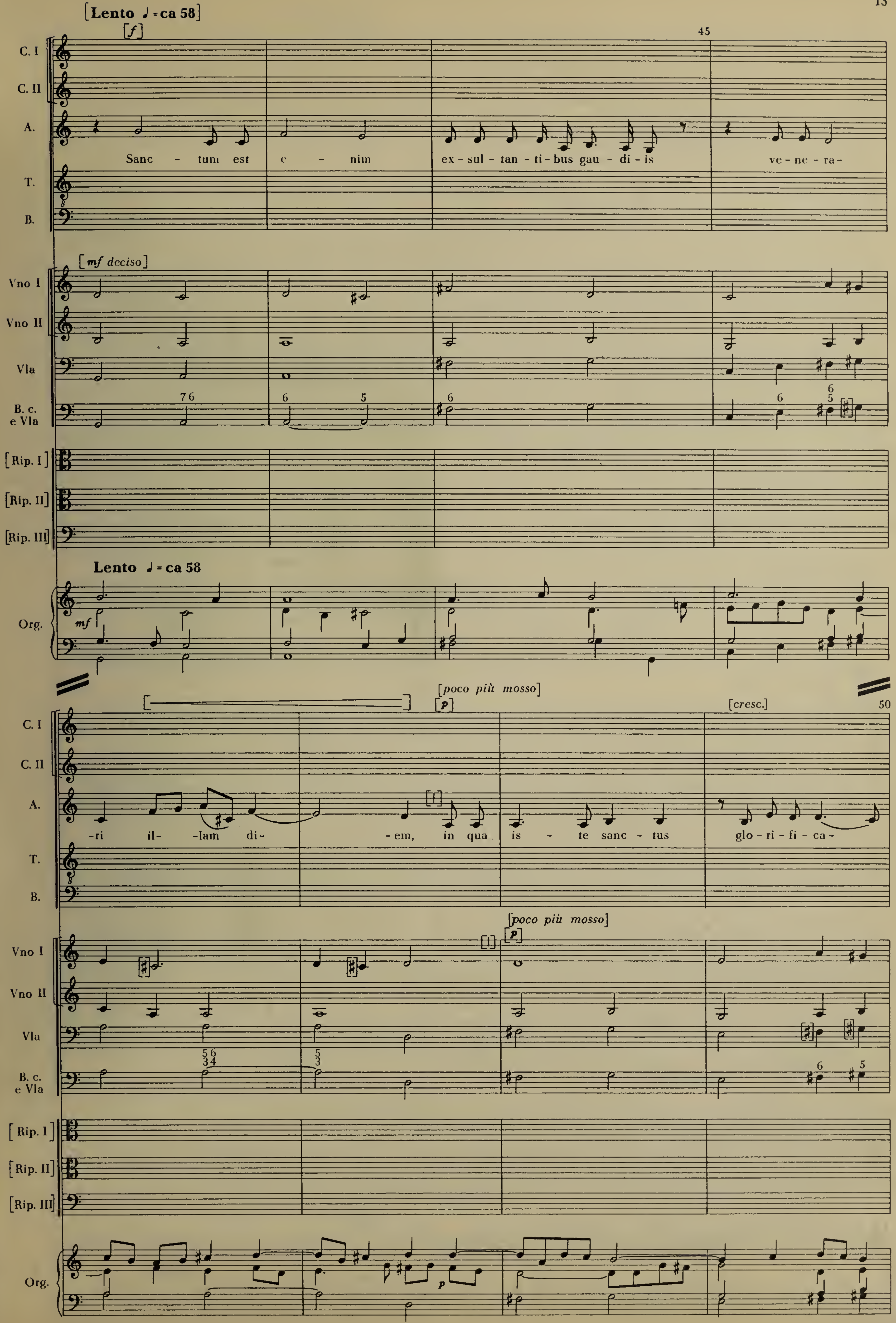


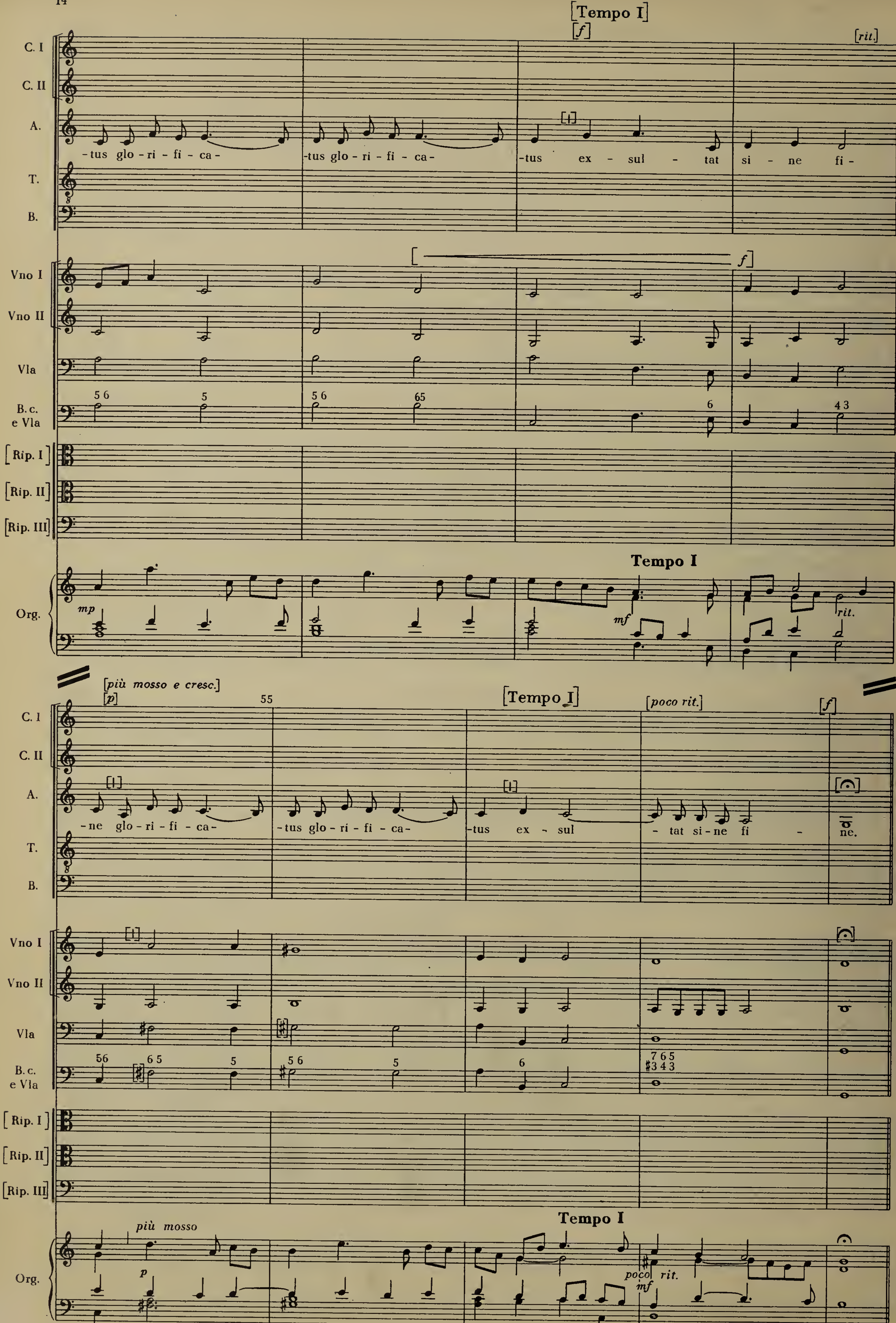
PWM - 5375

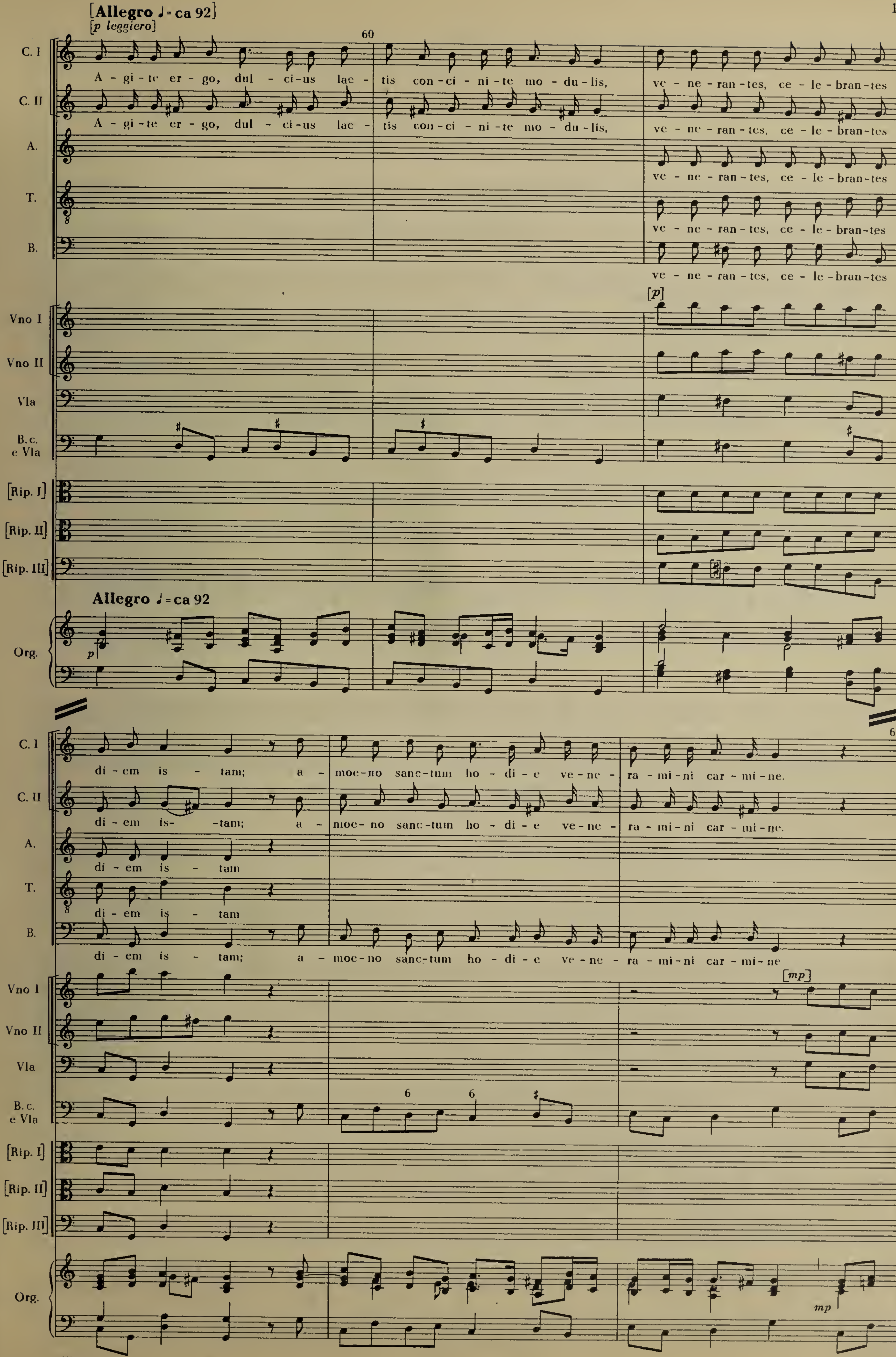

C. I
C. II
A.
T.
B.
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
plau-sus ac - cur - ri - te ac - cur - ri - te, so - da - -les.
[p cantabile]
[mf piena voce]
Ad hym - nos -, ad
mf
10
15
20

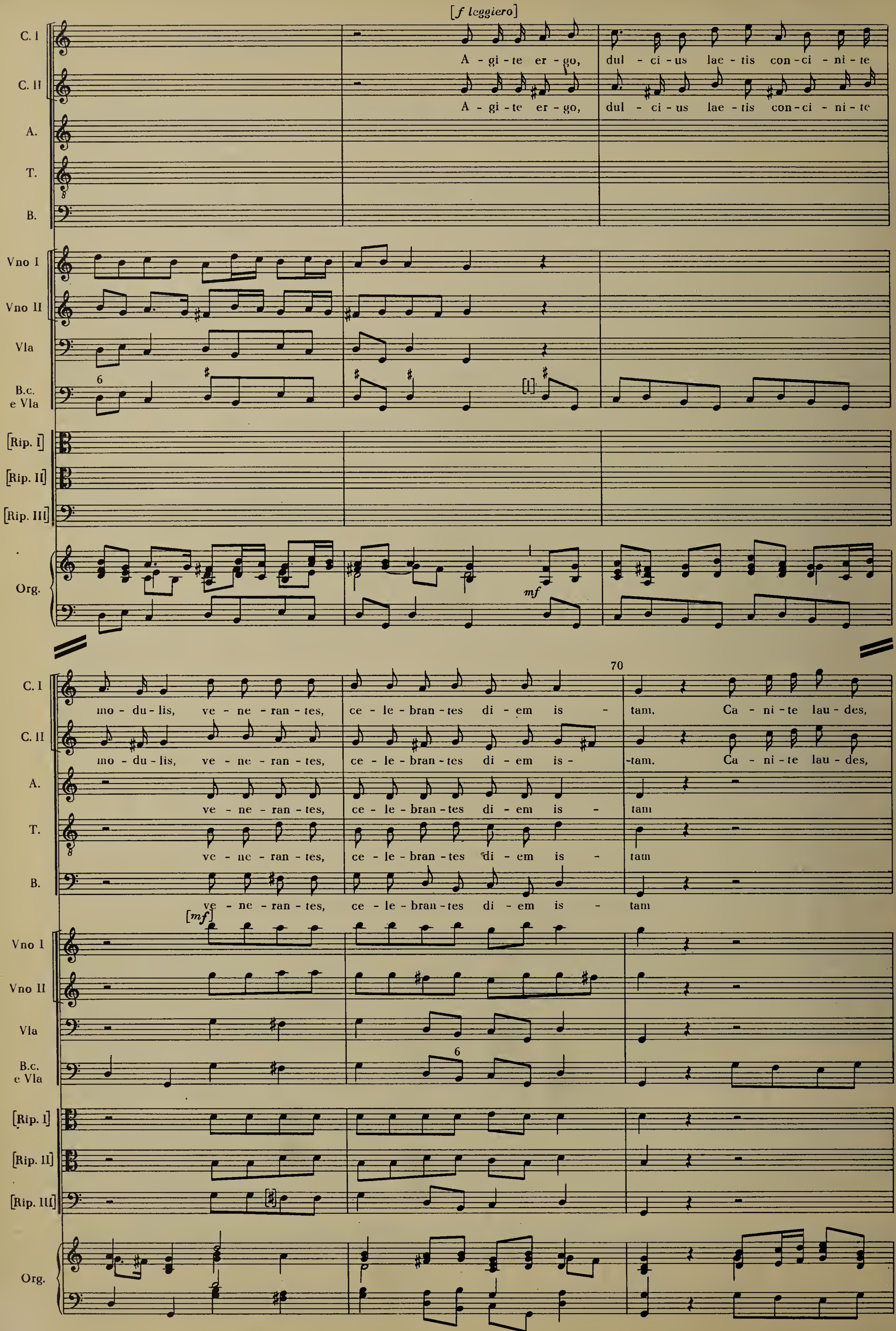

C. I
C. II
A.
T.
B.
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
can - tus, ad me - -los -, ad plau - sus ac - cur - ri - te ac - cur - ri - te,
25
so - da- -les.
30
[f espressivo]

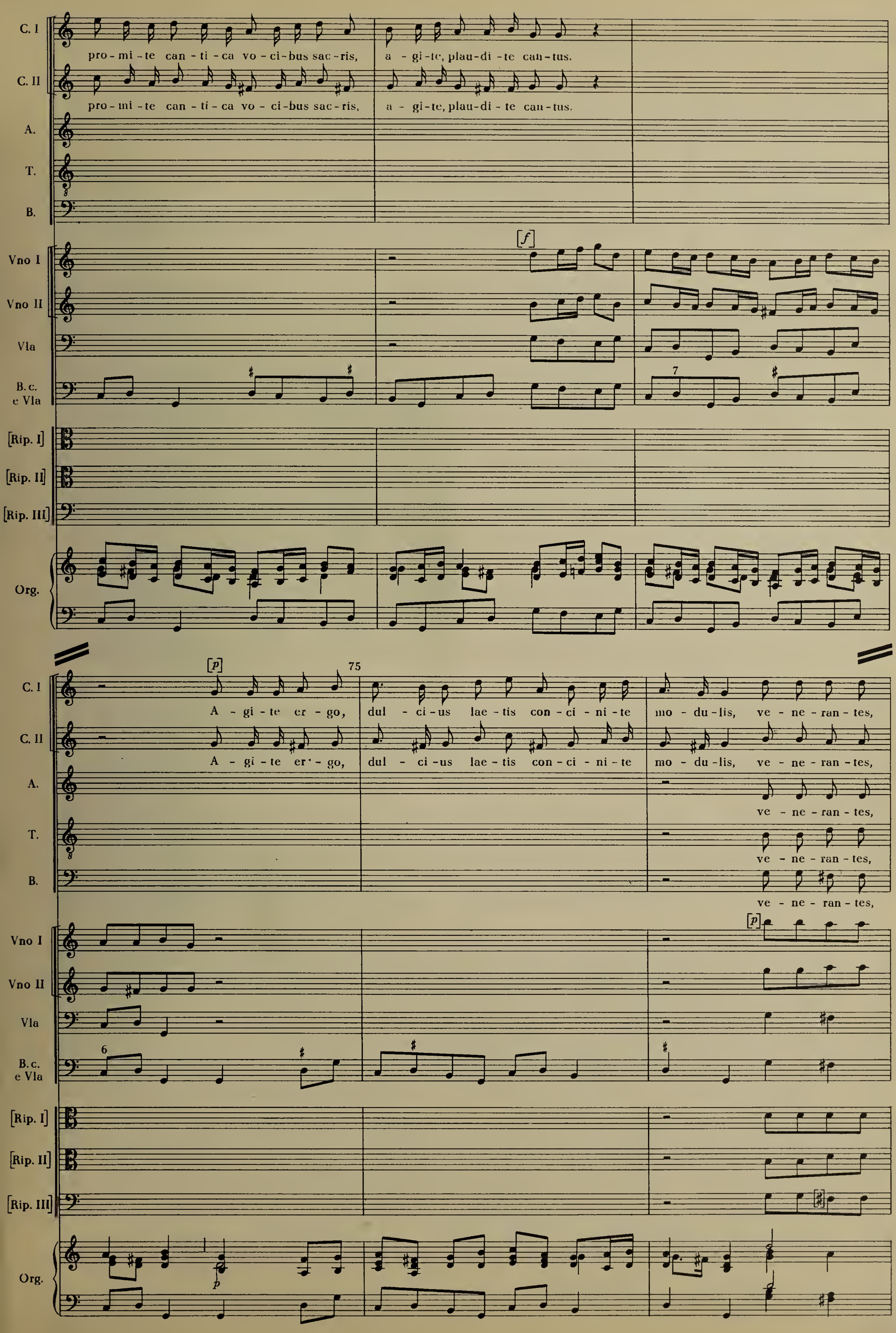

C. I
C. II
A.
T.
B.
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
35
40
[Allegro ♩ = ca 112]
[rit.]
Om-nes gen-tes, iu-bi-la-te, De-o cae-li ex-sul-ta-te, ve-ne-ran-tes, ce-le-bran-tes di-em is-tam.
Allegro ♩ = ca 112
rit.

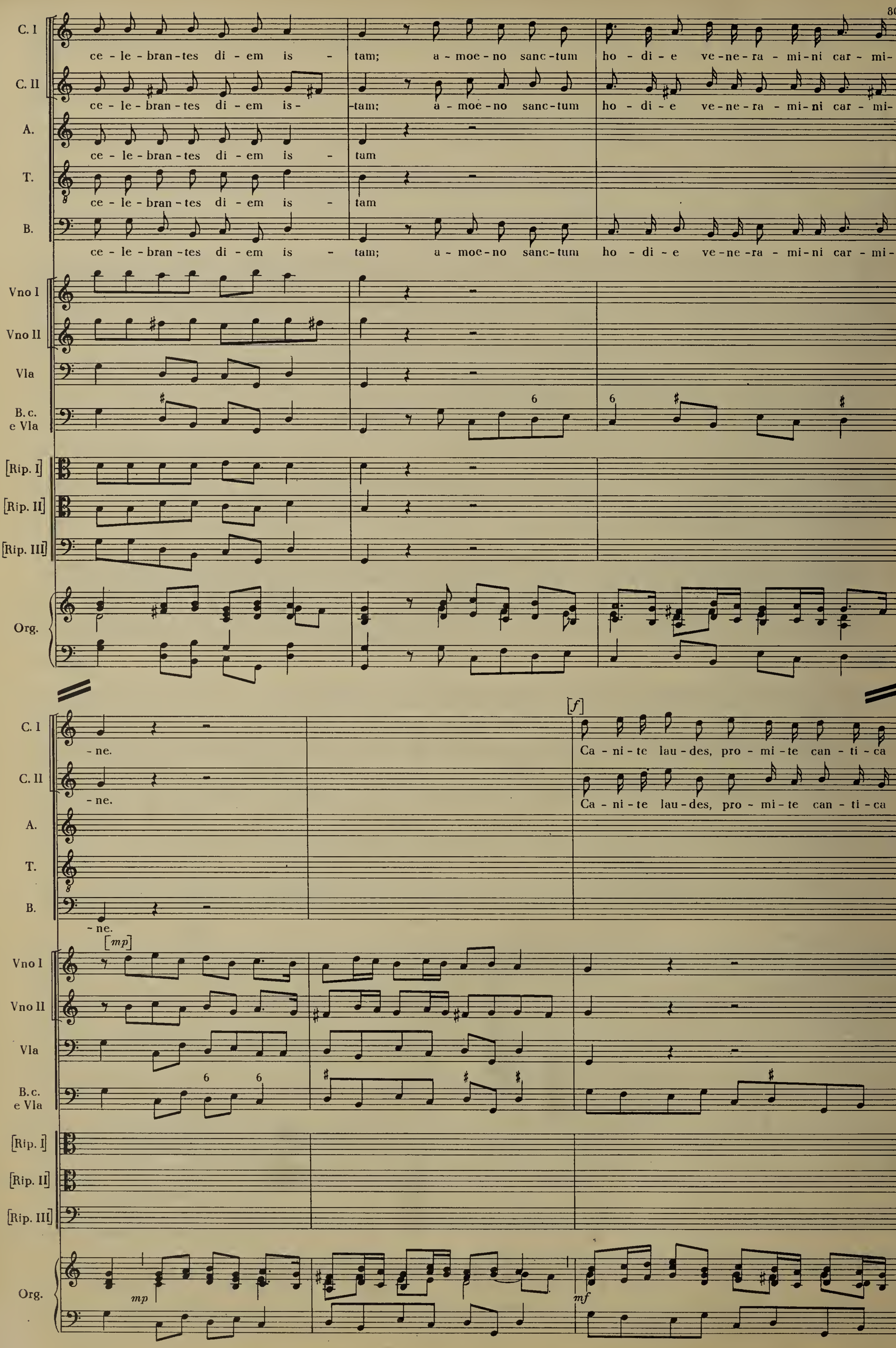

[Lento ♩ = ca 58]
[f]
45
C. I
C. II
A.
Sanc - tum est e - nim ex - sul - tan - ti - bus gau - di - is ve - ne - ra -
T.
B.
[mf deciso]
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Lento ♩ = ca 58
Org.
mf
[poco più mosso]
[p]
[cresc.]
50
-ri il- -lam di- -em, in qua is - te sanc - tus glo - ri - fi - ca -
[poco più mosso]
[p]
p

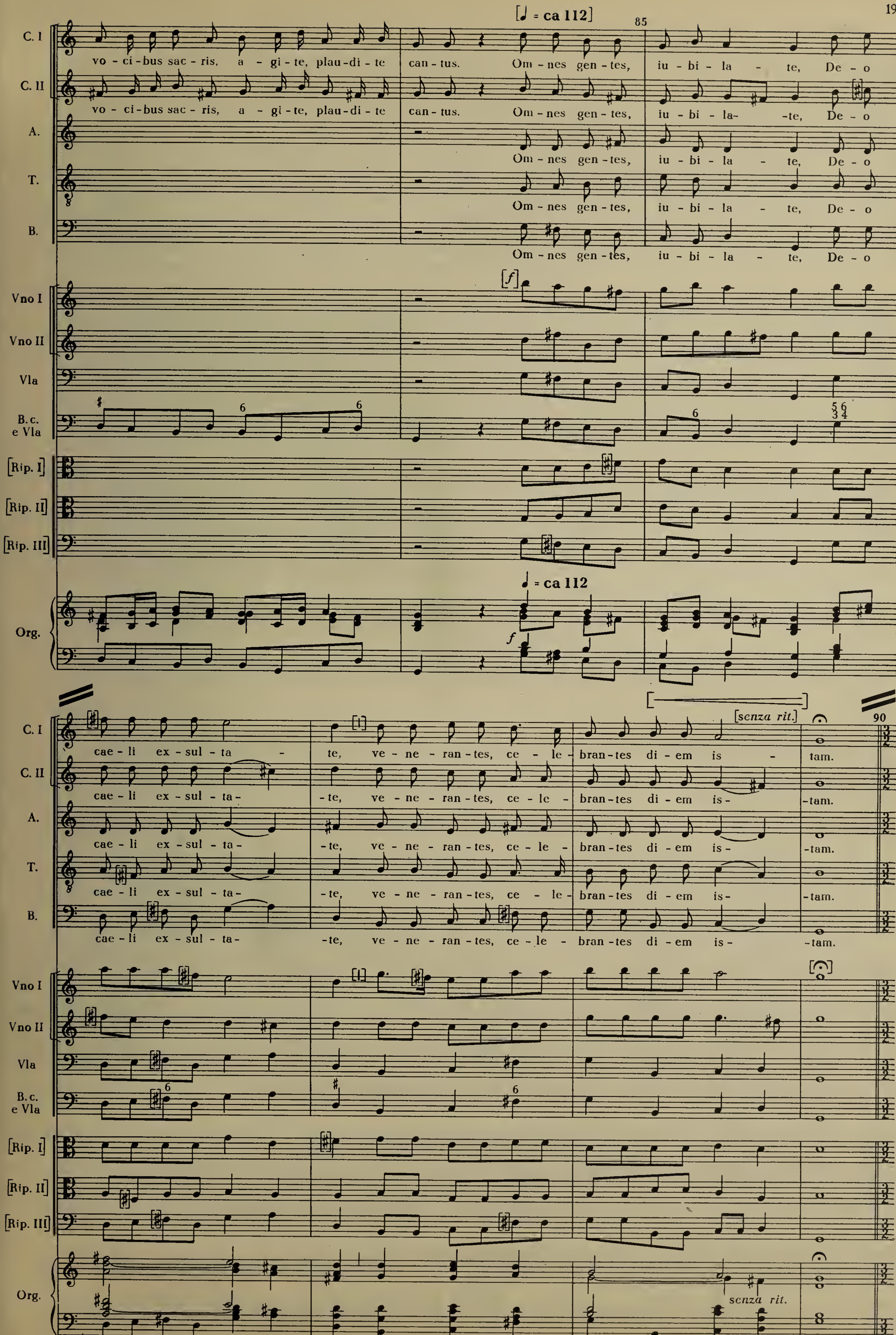

[Tempo I]
[f]
[rit.]
C. I
C. II
A.
T.
B.
-tus glo-ri-fi-ca-
-tus glo-ri-fi-ca-
-tus ex-sul-tat
si-ne fi-
Vno I
Vno II
Vla
B.c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
mp
mf
rit.
Tempo I
[più mosso e cresc.]
[p]
55
[Tempo I]
[poco rit.]
-ne glo-ri-fi-ca-
-tus glo-ri-fi-ca-
-tus ex-sul
-tat si-ne fi-ne.
più mosso
p
poco rit.
mf

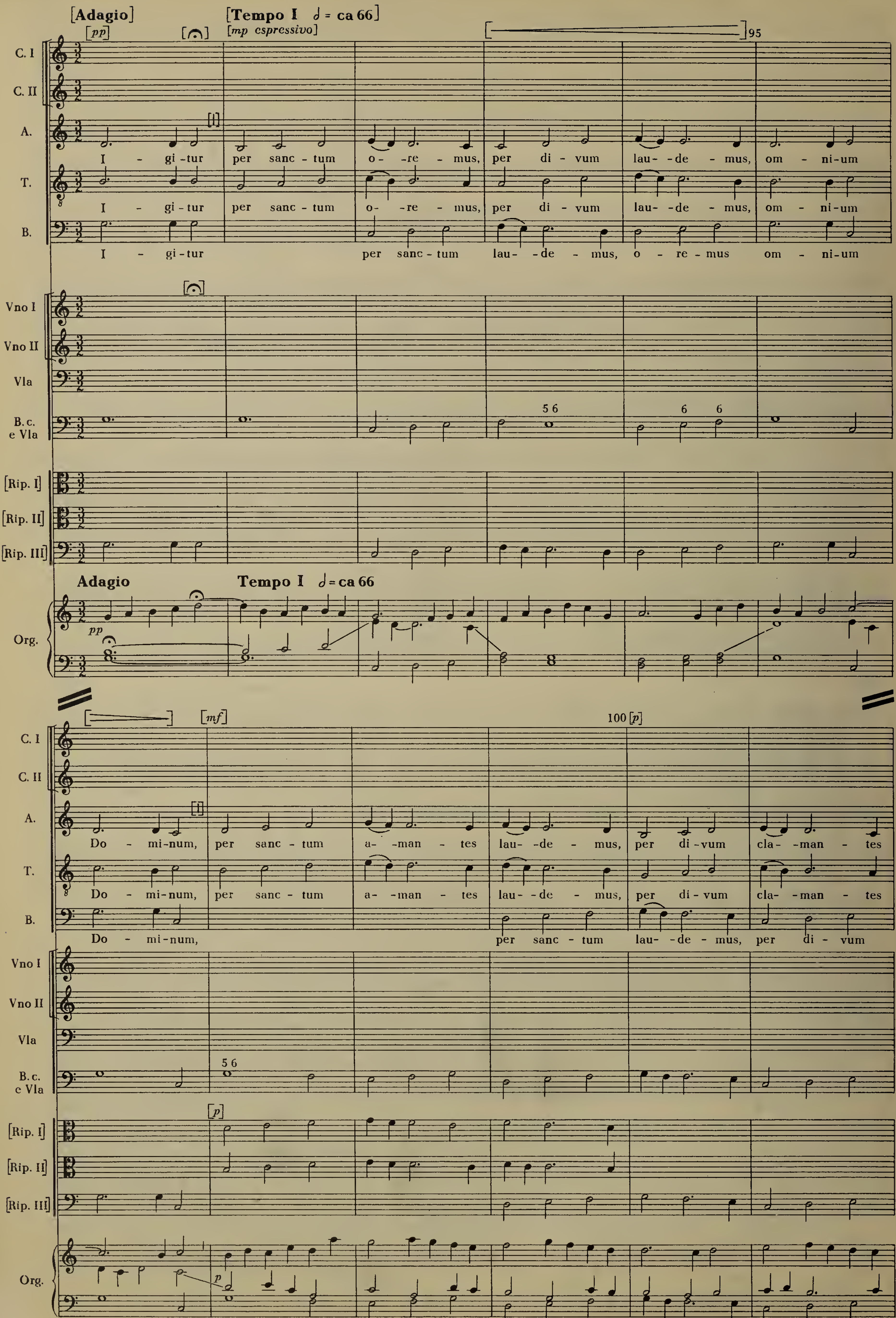

[Allegro ♩= ca 92]
[p leggiero]
60
C. I
C. II
A.
T.
B.
A - gi - te er - go, dul - ci - us lac - tis con - ci - ni - te mo - du - lis,
ve - ne - ran - tes, ce - le - bran - tes
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
[p]
Allegro ♩= ca 92
Org.
p
di - em is - tam; a - moe - no sanc - tum ho - di - e ve - ne - ra - mi - ni car - mi - ne.
65
[mp]
mp

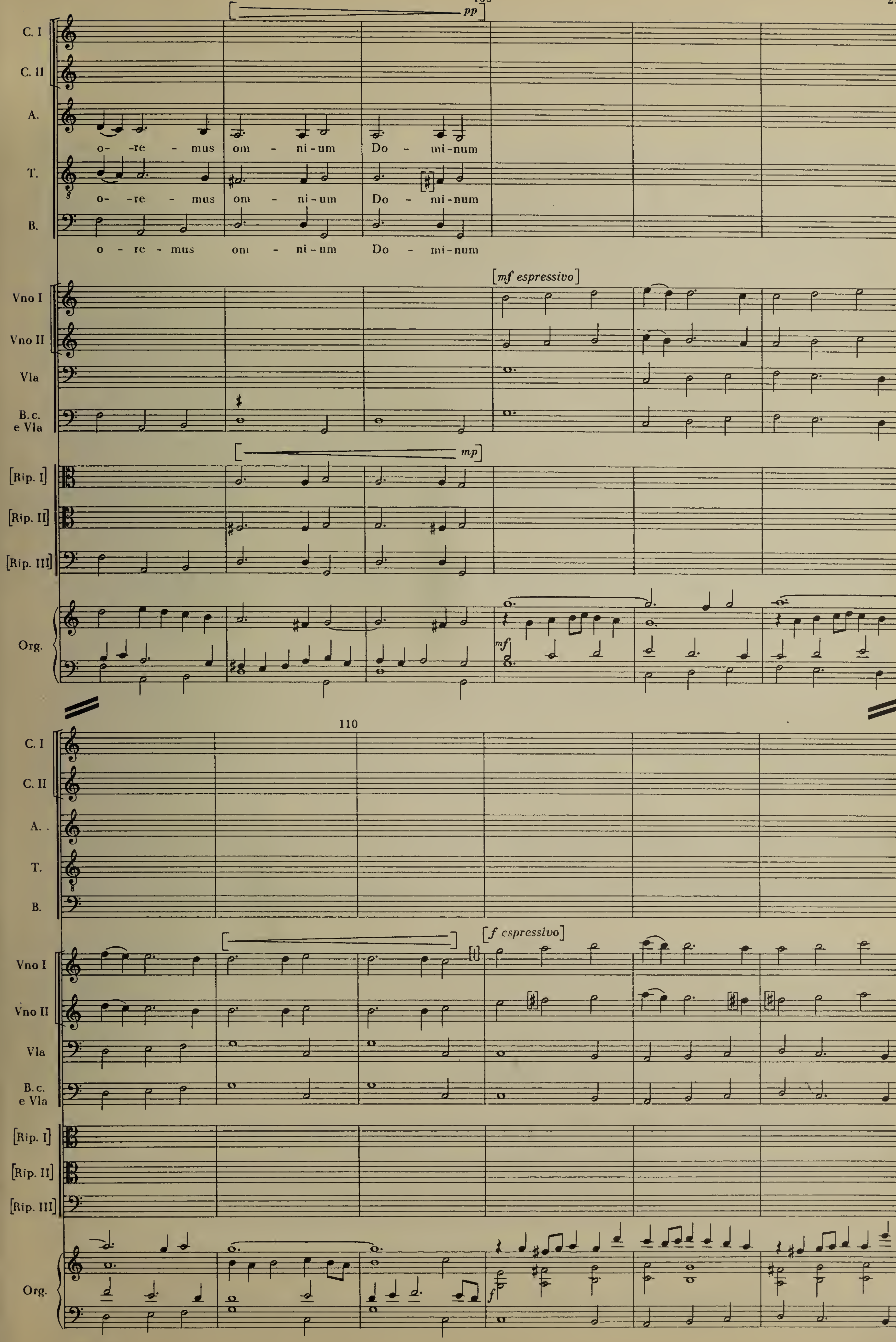

[f leggiero]
C. I
A - gi - te er - go, dul - ci - us lae - tis con - ci - ni - te
C. II
A - gi - te er - go, dul - ci - us lae - tis con - ci - ni - te
A.
T.
B.
Vno I
Vno II
Vla
B.c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
mf
70
mo - du - lis, ve - ne - ran - tes, ce - le - bran - tes di - em is - tam. Ca - ni - te lau - des,
mo - du - lis, ve - ne - ran - tes, ce - le - bran - tes di - em is - -tam. Ca - ni - te lau - des,
ve - ne - ran - tes, ce - le - bran - tes di - em is - tam
ve - ne - ran - tes, ce - le - bran - tes di - em is - tam
ve - ne - ran - tes, ce - le - bran - tes di - em is - tam
[mf]

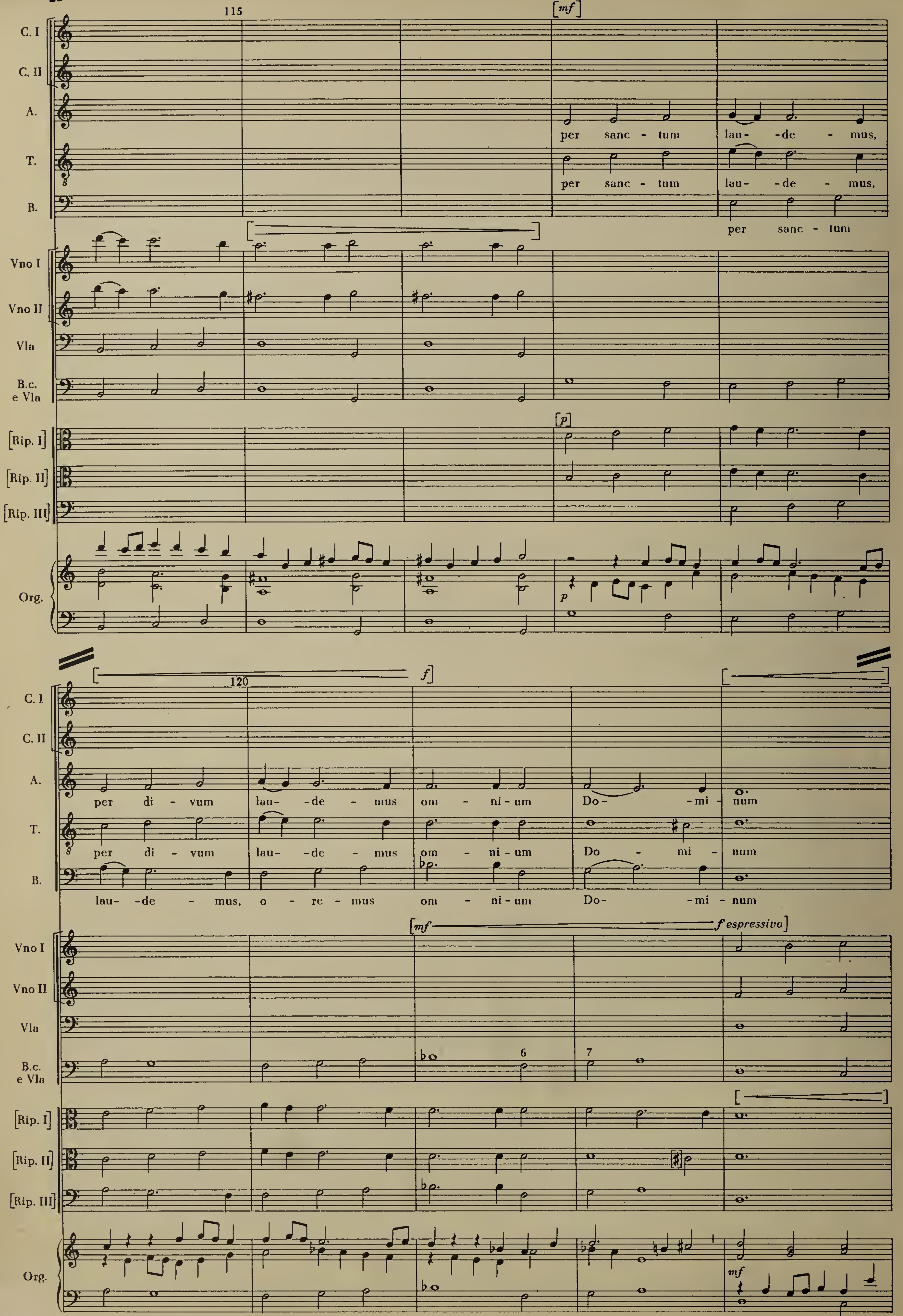

C. I
pro - mi - te can - ti - ca vo - ci - bus sac - ris, a - gi - te, plau - di - te can - tus.
C. II
pro - mi - te can - ti - ca vo - ci - bus sac - ris, a - gi - te, plau - di - te can - tus.
A.
T.
B.
Vno I
Vno II
Vla
B.c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
75
A - gi - te er - go, dul - ci - us lae - tis con - ci - ni - te mo - du - lis, ve - ne - ran - tes,
ve - ne - ran - tes,
PWM - 5375

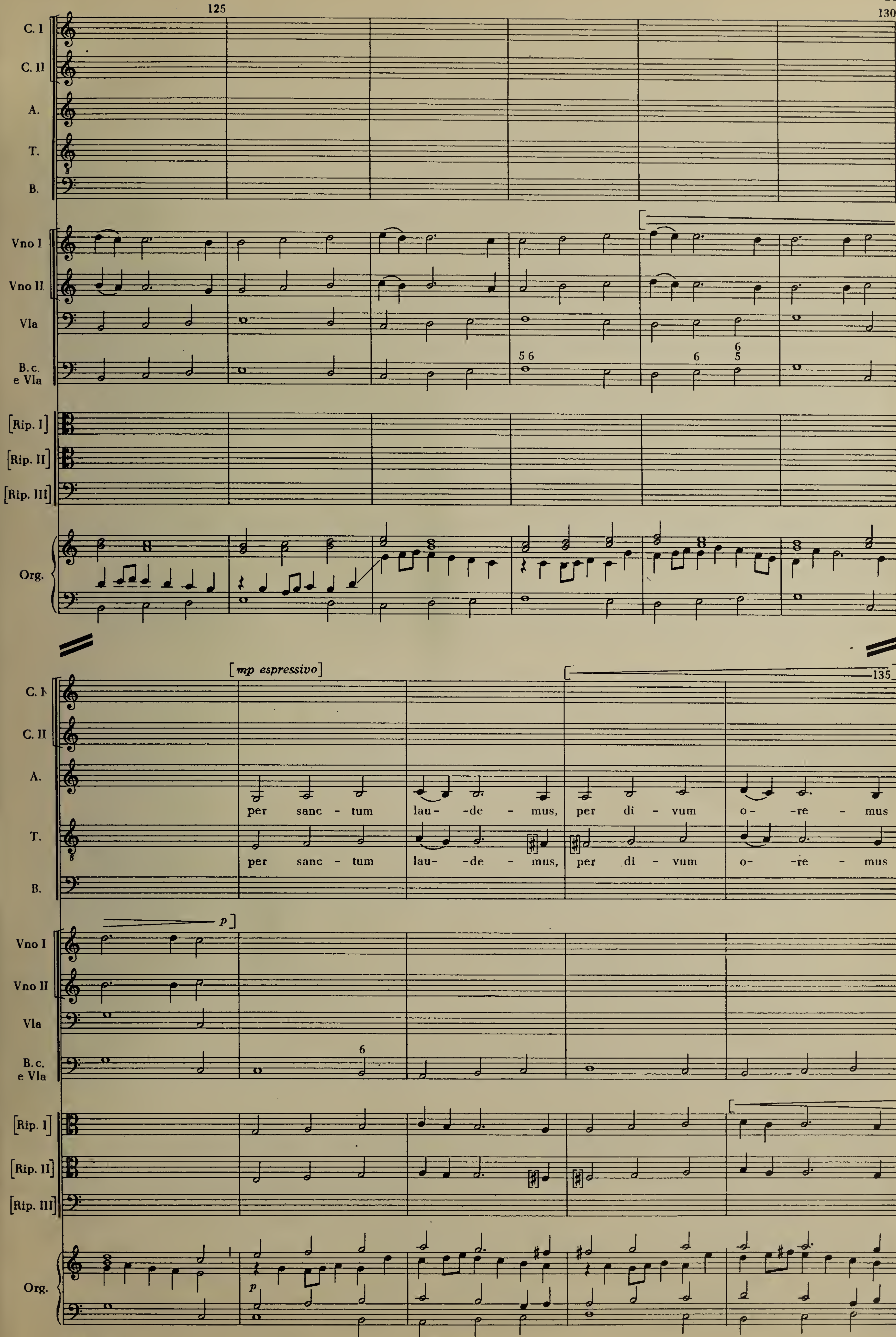

80
C. I
C. II
A.
T.
B.
ce - le - bran - tes di - em is - tam; a - moe - no sanc - tum ho - di - e ve - ne - ra - mi - ni car - mi-
tam
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
- ne.
[f]
Ca - ni - te lau - des, pro - mi - te can - ti - ca
[mp]
mp
mf

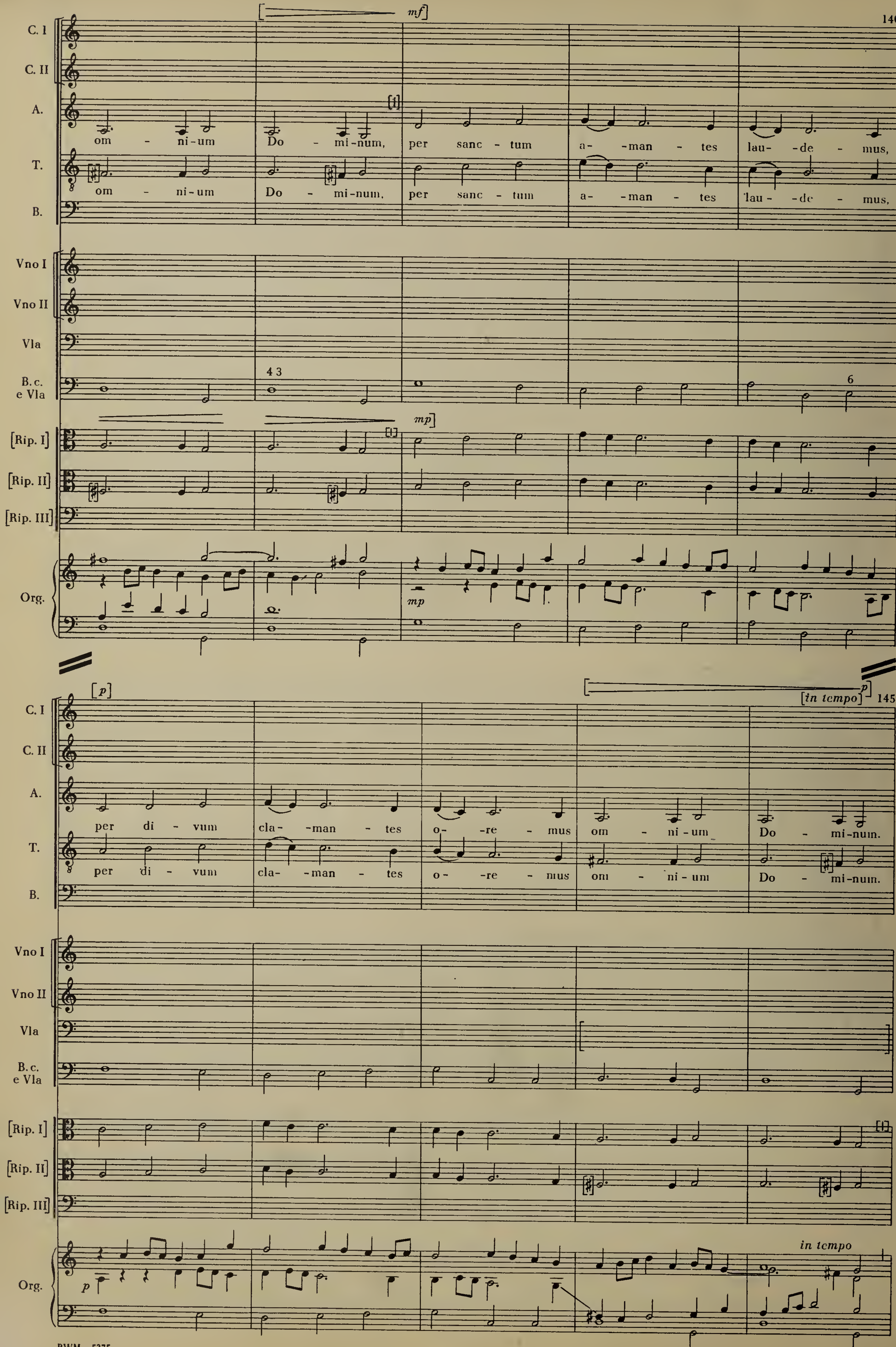

[♩ = ca 112]
85
C. I
C. II
A.
T.
B.
vo - ci - bus sac - ris, a - gi - te, plau - di - te can - tus. Om - nes gen - tes, iu - bi - la - te, De - o
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
♩ = ca 112
cae - li ex - sul - ta - te, ve - ne - ran - tes, ce - le - bran - tes di - em is - tam.
[senza rit.]
senza rit.
90

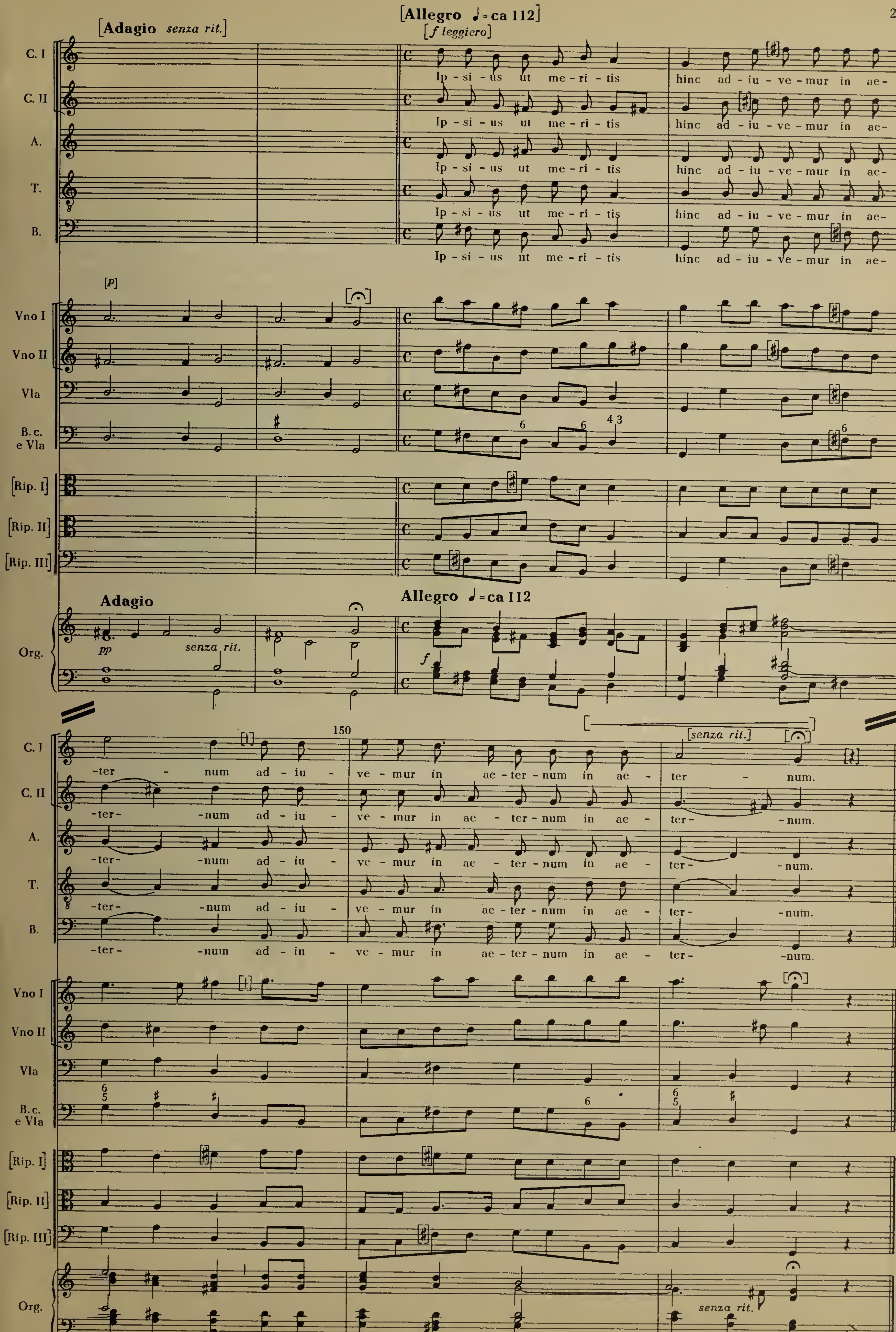

[Adagio]
[Tempo I 𝅗𝅥 = ca 66]
[mp espressivo]
95
C. I
C. II
A.
T.
B.
I - gi - tur per sanc - tum o - - re - mus, per di - vum lau - - de - mus, om - ni - um
I - gi - tur per sanc - tum o - - re - mus, per di - vum lau - - de - mus, om - ni - um
I - gi - tur per sanc - tum lau - - de - mus, o - re - mus om - ni - um
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Adagio
Tempo I 𝅗𝅥 = ca 66
Org.
100 [p]
[mf]
Do - mi - num, per sanc - tum a - - man - tes lau - - de - mus, per di - vum cla - - man - tes
Do - mi - num, per sanc - tum a - - man - tes lau - - de - mus, per di - vum cla - - man - tes
Do - mi - num, per sanc - tum lau - - de - mus, per di - vum
B. c. e Vla
[p]


105
pp
C. I
C. II
A.
o- -re - mus om - ni-um Do - mi-num
T.
o- -re - mus om - ni-um Do - mi-num
B.
o - re - mus om - ni-um Do - mi-num
mf espressivo
Vno I
Vno II
Vla
B.c. e Vla
mp
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
mf
110
C. I
C. II
A.
T.
B.
f espressivo
Vno I
Vno II
Vla
B.c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
f


C. I
C. II
A.
T.
B.
Vno I
Vno II
Vla
B.c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
per sanc - tum lau- -de - mus,
per sanc - tum lau- -de - mus,
per sanc - tum
per di - vum lau- -de - mus om - ni - um Do- - mi - num
per di - vum lau- -de - mus om - ni - um Do - mi - num
lau- -de - mus, o - re - mus om - ni - um Do- - mi - num
f espressivo


C. I
C. II
A.
T.
B.
Vno I
Vno II
Vla
B.c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
125
130
[mp espressivo]
135
per sanc - tum lau- -de - mus, per di - vum o- -re - mus
per sanc - tum lau- -de - mus, per di - vum o- -re - mus


C. I
C. II
A.
T.
B.
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Org.
mf
mp
p
140
145
[in tempo]
in tempo
om - ni-um Do - mi-num, per sanc - tum a- -man - tes lau- -de - mus,
per di - vum cla- -man - tes o- -re - mus om - ni-um Do - mi-num.


[Adagio senza rit.]
[Allegro ♩= ca 112]
[f leggiero]
C. I
C. II
A.
T.
B.
Ip - si - us ut me - ri - tis hinc ad - iu - ve - mur in ae -
Vno I
Vno II
Vla
B. c. e Vla
[Rip. I]
[Rip. II]
[Rip. III]
Adagio
Allegro ♩= ca 112
Org.
pp
senza rit.
f
150
[senza rit.]
-ter - num ad - iu - ve - mur in ae - ter - num in ae - ter - num.

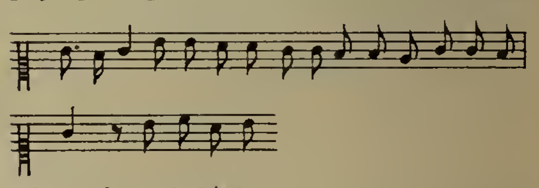
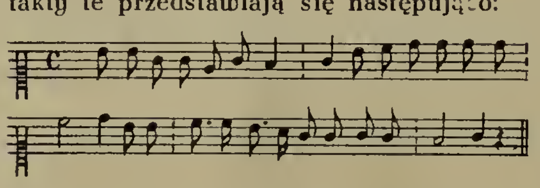
KOMENTARZ REWIZYJNY

Wersja *Ad hymnos, ad cantus*, jaką przekazały rękopisy, zawiera cały szereg szczegółów, które skłonni jesteśmy traktować jako pewne niedopracowania. Nie uważamy jednak za słuszne narzucania ujednoliceń, a tym samym retuszowania obrazu utworu. Toteż nie rozstrzygamy, czy miejsca budzące zastrzeżenia są nieścisłościami kopii, czy też powstały jako celowe warianty autora. Kwestia prawidłowej oceny szczegółów ówczesnej stylistyki jest problemem osobnym i w dzisiejszym stanie wiedzy wciąż jeszcze dyskusyjnym.

CANTO I

takt	Rkp. 5272/34	Rkp. 5272/46	Rkp. 5272/33
		w całym utworze w tym głosie brak łuków legatowych	
10		takt ten wypełniają: cała nuta g^1 i pauza półnutowa	pierwotnie takt ten wypełniała cała nuta punktowana, z kolei poprawiona ówcześnie na dwie półnuty i pauzę półnutową
26		brak drugiej nuty (ćwiartki h^1)	
28		takt ten wypełnia cała nuta punktowana	jak w t. 10
38		oznaczenie metryczne: ₵	
40		pierwszą i drugą część taktu wypełnia półnuta e^2	jak w rkp. 5272/46
68		trzecia nuta mylnie a^1	jak w rkp. 5272/46
76	trzecia nuta mylnie a^1 zamiast h^1	jak w rkp. 5272/34	jak w rkp. 5272/34
84	dziewiąta nuta mylnie h^1 zamiast a^1	jak w rkp. 5272/34	jak w rkp. 5272/34
152	ostatnia nuta ma wartość półnuty		

CANTO II

takt	Rkp. 5272/34	Rkp. 5272/46	Rkp. 5272/33
41	trzecia i czwarta nuta są ósemkami	trzecia i czwarta nuta są ósemkami, mylnie h^1 h^1	jak w rkp. 5272/46
42		pierwszą połowę taktu wypełnia półnuta fis^1	jak w rkp. 5272/46
64		dwie ostatnie nuty mylnie d^2 c^2	jak w rkp. 5272/46
69		ostatnia nuta mylnie h^1	jak w rkp. 5272/46
70	czwarta nuta mylnie fis^1 zamiast g^1	czwarta nuta mylnie fis^1	czwarta nuta mylnie f^1
76	ostatnia nuta mylnie g^1 zamiast h^1	jak w rkp. 5272/34	siódma nuta ma mylnie wartość szesnastki, a ostatnia — ósemki
78		czwarta nuta mylnie f^1	jak w rkp. 5272/46
79			pomiędzy t. 79 i 80 wpisany jest następujący fragment (bez tekstu słownego): 
84		piąta nuta mylnie g^1	jak w rkp. 5272/46
148—152		takty te przedstawiają się następująco: 	jak w rkp. 5272/46

ALTO

takt	Rkp. 5272/34	Rkp. 5272/46	Rkp. 5272/33
40		w czwartej części taktu rytm punktowany	jak w rkp. 5272/46
41	trzecia i czwarta nuta są ósemkami		
58		brak czwartej nuty (ósemki a)	jak w rkp. 5272/46
88		w drugiej i trzeciej części taktu rytm punktowany	jak w rkp. 5272/46
97		druga nuta mylnie c^1	jak w rkp. 5272/46

105		druga nuta mylnie g	jak w rkp. 5272/46
122	druga nuta mylnie e^1 zamiast f^1	jak w rkp. 5272/34	jak w rkp. 5272/34
136	trzecia nuta mylnie g zamiast h	jak w rkp. 5272/34	jak w rkp. 5272/34

TENORE

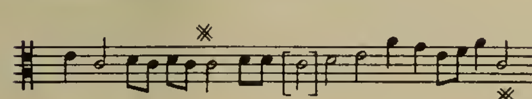
	Rkp. 5272/34	Rkp. 5272/46	Rkp. 5272/33
	w zestawie brak tego głosu		
38		szósta nuta mylnie c^1	jak w rkp. 5272/46
100		czwarta nuta mylnie c^1	jak w rkp. 5272/46
148			szósta nuta mylnie c^1
150		pierwsza i druga nuta mylnie a g	jak w rkp. 5272/46

BASSO

	Rkp. 5272/34	Rkp. 5272/46	Rkp. 5272/33
41	trzecia i czwarta nuta są ósemkami		
65	trzecia nuta mylnie H zamiast c		
80			druga nuta mylnie d
88		w czwartej części taktu rytm punktowany	jak w rkp. 5272/46

VIOLINO I

	Rkp. 5272/34 J. Łęckiego	Rkp. 5272/34, drugi komplet	Rkp. 5272/46
43—59	takty te zapisane są w kluczu altowym	jak obok	jak obok
43		przed pierwszą nutą mylnie krzyżyk	
45		pierwsza nuta mylnie d^1	jak obok
47—51		takty te zapisane są następująco:	jak obok



49	takt ten wypełnia cała nuta c^1	jak obok	jak obok
51	pierwszą nutą jest ćwiartka f^1		
54	ostatnia nuta mylnie a^1 zamiast g^1		
59	mylnie c^1 zamiast d^1		
62		ostatnia nuta mylnie a^2	jak obok
69—71	takty te zapisane są w starofrancuskim kluczu wiolinowym		
75		w pierwszej połowie taktu: ósemka a^1, szesnastki a^1h^1 oraz dwie ósemki g^1	jak obok
86		dwie ostatnie nuty mylnie a^2g^2	jak obok
87	druga nuta mylnie g^2 zamiast a^2	w pierwszej połowie taktu: ósemka f^2, szesnastki g^2a^2, ósemki c^3f^2	jak obok
117		takt ten wypełnia cała nuta a^2 i półnuta g^2	jak obok
146		trzecia nuta mylnie a^1	jak obok
147		brak ostatniej nuty, g^2	
148			brak ostatniej nuty, a^2
149	piąta nuta mylnie g^2 zamiast a^2, ostatnia nuta mylnie e^2 zamiast fis^2	piąta nuta mylnie g^2	jak obok
152		po końcowej pauzie ćwierciowej następują pauzy dla 11 taktów	po końcowej pauzie ćwierciowej następują pauzy dla 11 i 1/2 taktu

VIOLINO II

	Rkp. 5272/34 J. Łęckiego	Rkp. 5272/34, drugi komplet	Rkp. 5272/46,
14		w pierwszej i drugiej części taktu dwie półnuty d^1	jak obok
18		w drugiej i trzeciej części taktu półnuta punktowana i ćwiartka	jak obok
42		w pierwszej połowie taktu ćwiartka punktowana i ósemka	jak obok
43—59	takty te zapisane są w kluczu tenorowym	jak obok	jak obok
45		pierwsza nuta mylnie h	jak obok

47		brak półnuty *a*	
81		szósta i siódma nuta są ósemkami	jak obok
86	ostatnia nuta mylnie a^2 zamiast g^2	jak obok	jak obok
87		w drugiej części taktu dwie ósemki	jak obok
107		takt ten zapisany jest o tercję wyżej	jak obok
110	takt ten wypełniają trzy półnuty: $h^1c^2d^2$		
111	pierwsza nuta mylnie c^2 zamiast h^1		
117		pierwsza nuta, fis^2, ma wartość całej nuty (po niej następuje półnuta g^2)	jak obok
147		pierwsza nuta mylnie g^1	jak obok
148		druga nuta mylnie g^2	jak obok
149		trzecia nuta mylnie a^2, piąta nuta mylnie e^2	jak obok
152		ostatnia nuta ma wartość całej nuty	jak obok

VIOLA AD MAIUS ORGANUM

Rkp. 5272/34

66 ostatnia nuta mylnie *G* zamiast c

BASSO CONTINUO

	Rkp. 5272/34 J. Łęckiego	**Rkp. 5272/34, drugi komplet**	**Rkp. 5272/46**	**Rkp. 5272/18**
		napis nad głosem: *Viola*		
4			takt ten wypełnia cała nuta *a* i półnuta *d*	
13			takt ten wypełnia cała nuta *a* i półnuta *d*	jak w rkp. 5272/46
14			takt ten wypełnia półnuta *g* (♯ 6) i cała nuta *a* $(^6_3)$	jak w rkp. 5272/46, lecz brak cyfrowania nad drugą nutą
23				na początku taktu półnuta *G*
43			pierwsza i druga nuta mylnie *A H*	jak w rkp. 5272/46
44		brak łuku przetrzymującego	mylnie c	
45			druga nuta *G*	jak w rkp. 5272/46
47	nad pierwszą nutą mylne cyfrowanie: 6	brak łuku przetrzymującego nutę *a* do taktu następnego	jak obok	jak w rkp. 5272/46
49			druga nuta mylnie *f*	jak w rkp. 5272/46
53			pierwsza nuta c^1	jak w rkp. 5272/46
60			oznaczenie tempa: *Allegro*	
79				dalszego ciągu rkp. brak
83	czwarta nuta mylnie *a* zamiast *g*	jak obok		
86			czwarta nuta (*G*) ma wartość półnuty	
87			takt ten wypełniają cztery ćwiartki: *d f g a*	
105			brak tego taktu	
109			pierwsza nuta mylnie c	
114			trzecia nuta mylnie c	
117			takt ten wypełnia cała nuta punktowana *d*	
125–126			takty te zapisane są o tercję wyżej	
136			w pierwszej i drugiej części taktu półnuta punktowana *d* i ćwiartka *d*	
140			druga nuta mylnie *e*	
143	druga nuta mylnie *H* zamiast c	jak obok		
144, 146			pierwszą i drugą część taktu wypełnia cała nuta	
149			w czwartej części taktu ćwierćnuta	
152			w trzeciej części taktu ósemka punktowana i szesnastka	

Różnice w cyfrowaniu poszczególnych rękopisów:

6	Rkp. 5272/18		6♯ ♯6 5♯	♯5 ♯3		8 6 6 3	♯		6 3 ♯		♯6		36		6 ♯	♯	67 6 34
5	Rkp. 5272/46	8♯6		♯ ♯ 𝅝 𝅗𝅥	6	8 6 6 3	♯		3 ♯		♯6 6 3 𝅗𝅥 𝅝		36		6 ♯	♯	67 6 34
4	Rkp. 5272/34 Viola	6	6 5 ♯	5 6 4 3 4	6 ♭5 ♯	♯	6 5 4♯3	6	6 5 43	56	43	♯	6 5 43	6	6 5 4♯3		5 6 ♯ 4 3
3	Rkp. 5272/34 B.c.	6	6 5 ♯	5 6 ♯3 3	6 ♭5 ♯	♯	6 5 4♯3	6		56	43	♯	6 5 43	6	6 5 4♯3		5 6 ♯3 4
2	rytm	𝅝 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅝.	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅝	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅝	𝅝.	𝅝.	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅝	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅝	𝅝.	𝅝.⁀
1	nr taktu	1	2	4	5	6	9	10	11	13	14	15	18	19	20	21	22

6			♯		6 5			♯	34								
5			♯					♯	34								
4	6 5 4 3	♯	6	6	6 5 43	6	6 5 43		56	5 43	♯	6 5 43	6 6 ♯ 6	56 34 6	6 5 ♯ ♯ 6	6	6 5 ♯
3	6 5 4 3	♯	6	6	6 5 43	6	6 5 43		56	5 43	♯	6 5 43	6 6 ♯ 6	5 6 3 4 6	6 5 ♯ ♯ 6	6	6 5 ♯
2	⁀𝅗𝅥⁀𝅝	𝅝 𝅗𝅥	𝅝. 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅝	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅝	𝅝.	𝅝.	𝅝.	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅝	♬ ♫ ♩	♩ ♩ ♫ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ 𝅗𝅥
1	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	36	38	39	40	41	42

6		65 34		5			3♯ 3	♯ ♯	♯ ♯						♭	43
5		65 34		6			3 3	♯ ♯	♯ ♯		8♭				♭	43
4	76	65	6	6 6 5	565 6 348	5 3		6 5	56 5	56 65	6	43	5665 5	56 5	6	343
3	76	6 5	6	6 6 5	56 6 34	5 3		6 5	56 5	56 65	6	43	5665 5	56 5	6	765 ♯343
2	𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥⁀𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩ ♩ ♩. ♩	𝅗𝅥 𝅗𝅥⁀	⁀𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 ♩ ♩	𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 ♩. ♪	♩ ♩ 𝅗𝅥	♩ 𝅗𝅥 ♩	𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩ ♩ 𝅗𝅥	𝅝
1	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58

6			6					10 5 8		
5			6					5 10 3 8		
4					6 ♯	♯ ♯ ♯	6		♯	7 ♯
3	♯ ♯	♯	♯	6 6♯	6 ♯	♯ ♯ ♯	6		♯ ♯	7 ♯
2	♩ ♫ ♬	♬ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♫	♬ ♩ ♫	♫ ♩ ♬	♫ ♩ ♩ ♫	♩ ♫ ♫ ♩	♩ 𝄽 ♬	♫ ♩ ♬	♬ ♬
1	60	61	62	64	66	67	70	71	72	74

6					brak dalszego ciągu rękopisu						
5									5 3 ♯65		
4	6	♯	♯	♯	6	6 ♯ ♯	6 6	♯ ♯ ♯	♯	6 6	6 56 34
3	6 ♯	♯	♯	♯	6	6.♯ ♯	6 6	♯ ♯ ♯	♯	♯ 6 6	6 56 34
2	♫♩♩♫	♫♫♫♩	♩♩♩♩	♩♫♫♩	♩ 𝄾 ♪♫♫	♩♫♫♩	♩♫♫♩	♫♫♫♩	♫♫♫♫	♫♫♫♫	♫♩♩♩
1	*75*	*76*	*77*	*78*	*79*	*80*	*81*	*82*	*83*	*84*	*86*

5				36		34 6	49 ♯	86	58 36	10 3		43		5		56 34		6
4	6	♯ 6	43	56	6 6	56	♯				6	7	56		6		43	6
3	6	♯ 6		56	6 6	56	♯				6	7	56	6 6 5	6		43	6
2	♫♫♩♩	♩♩♩♩	𝅝.	𝅗𝅥 𝅝	𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅝	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥
1	*87*	*88*	*91*	*94*	*95*	*98*	*104*	*116*	*118*	*119*	*122*	*123*	*128*	*129*	*132*	*134*	*136*	*140*

5	5 3 6						
4		♯	6 6 43	6 6	♯	6	6 5 ♯
3		♯	6 6 43	6	6 5 ♯ ♯	6	6 5 ♯
2	𝅝 𝅗𝅥	𝅝 𝅗𝅥	♫♫♫♩	♩♩♫♫	♩♩♩♫	♫♫♫♫	♩♩♩ 𝄽
1	*141*	*147*	*148*	*149*	*150*	*151*	*152*

RIPIENO I

	Rkp. 5272/34	Rkp. 5272/46
105	druga nuta mylnie *g* zamiast *a*	jak w rkp. 5272/34
122	trzecia nuta mylnie e^1 zamiast f^1	jak w rkp. 5272/34
137		druga nuta mylnie *g*
145	druga nuta mylnie *g* zamiast *a*	jak w rkp. 5272/34.

RIPIENO II

	Rkp. 5272/34	Rkp. 5272/46
38	szósta nuta mylnie c^1 zamiast d^1	jak w rkp. 5272/34
41		trzecią i czwartą część taktu wypełniają dwie ósemki *h* i dwie ósemki d^1
70	trzecia nuta mylnie c^1 zamiast d^1	
85	czwarta nuta mylnie c^1 zamiast d^1	

104—105	takty te mylnie zapisane są o tercję wyżej	jak w rkp. 5272/34
148	szósta nuta mylnie c^1 zamiast d^1	jak w rkp. 5272/34
150	pierwsza i druga nuta mylnie *a g* zamiast *h a*	jak w rkp. 5272/34

RIPIENO III

	Rkp. 5272/34
39	ostatnia nuta mylnie *g* zamiast *fis*

COMMENTAIRE DE REVISION

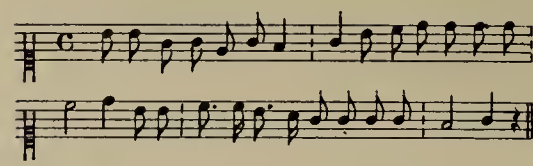
La version de l'*Ad hymnos, ad cantus,* telle que les manuscrits nous l'ont transmise, contient toute une série de détails que nous sommes enclins à regarder comme imparfaitement travaillés. Nous ne croyons pas opportun, cependant, d'imposer des retouches qui unifieraient l'ensemble de l'oeuvre. La présente édition est essentiellement basée sur la version du manuscrit 5272/34. Nous ne décidons pas si les endroits qui donnent lieu à restrictions sont dus aux inexactitudes de la copie ou bien si le compositeur les a voulus tels. La juste appréciation des détails du style de l'époque présente un problème à part et encore discutable, dans l'état actuel des recherches.

CANTO I

	Ms. 5272/34	**Ms. 5272/46**	**Ms. 5272/33**
mes.		les liaisons de *legato* font défaut dans cette partie, du commencement à la fin de l'oeuvre	
10		une ronde (sol_3) et une demi-pause remplissent cette mesure	à l'origine, une ronde pointée remplissait cette mesure; elle fut ensuite remplacée par deux blanches et une demi-pause
26		la deuxième note, la noire si_3, fait défaut	
28		une ronde pointée remplit cette mesure	comme à la mes. 10
38		indication de mesure: ¢	
40		la blanche mi_4 remplit le premier et le deuxième temps de la mesure	ainsi que dans le Ms. 5272/46
68		la troisième note est à tort la_3	ainsi que dans le Ms. 5272/46
76	la troisième note ne doit pas être la_3, mais si_3	ainsi que dans le Ms. 5272/34	ainsi que dans le Ms. 5272/34
84	la neuvième note ne doit pas être si_3, mais la_3	ainsi que dans le Ms. 5272/34	ainsi que dans le Ms. 5272/34
152	la dernière note a la valeur d'une blanche		

CANTO II

	Ms. 5272/34	**Ms. 5272/46**	**Ms. 5272/33**
41	les troisième et quatrième notes sont des croches	les troisième et quatrième notes sont des croches, écrites à tort si_3 si_3	ainsi que dans le Ms. 5272/46
42		la première moitié de la mesure est remplie par la blanche $fa\sharp_3$	comme dans le Ms. 5272/46
64		les deux dernières notes sont à tort $ré_4$ ut_4	comme dans le Ms. 5272/46
69		la dernière note est à tort si_3	comme dans le Ms. 5272/46
70	la quatrième note est à tort $fa\sharp_3$ au lieu de sol_3	la quatrième note est à tort $fa\sharp_3$	la quatrième note est à tort fa_3
76	la dernière note est à tort sol_3 au lieu de si_3	comme dans le Ms. 5272/34	c'est à tort que la septième note est une double croche, et la dernière, une croche
78		la quatrième note est à tort fa_3	comme dans le Ms. 5272/46
79			entre les mes. 79 et 80, se trouve le fragment musical suivant (sans paroles): 
84		la cinquième note est à tort sol_3	comme dans le Ms. 5272/46

148–152		ces mesures se présentent comme suit: 	comme dans le Ms. 5272/46

ALTO

	Ms. 5272/34	Ms. 5272/46	Ms. 5272/33
40		au quatrième temps de la mesure, le rythme est pointé	comme dans le Ms. 5272/46
41	les troisième et quatrième notes sont des croches		
58		la quatrième note (la croche la_2) fait défaut	comme dans le Ms. 5272/46
88		aux deuxième et troisième temps le rythme est pointé	comme dans le Ms. 5272/46
97		la deuxième note est à tort ut_3	comme dans le Ms. 5272/46
105		la deuxième note est à tort sol_2	comme dans le Ms. 5272/46
122	la deuxième note est à tort mi_3 au lieu de fa_3	comme dans le Ms. 5272/34	comme dans le Ms. 5272/34
136	la troisième note est à tort sol_2 au lieu de si_2	comme dans le Ms. 5272/34	comme dans le Ms. 5272/34

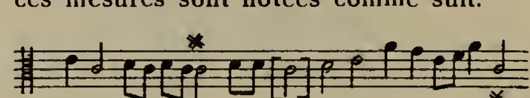
TENORE

	Ms. 5272/34	Ms. 5272/46	Ms. 5272/33
	dans l'ensemble de parties cette voix fait défaut		
38		la sixième note est à tort ut_3	comme dans le Ms. 5272/46
100		la quatrième note est à tort ut_3	comme dans le Ms. 5272/46
148			la sixième note est à tort ut_3
150		la première et la deuxième note sont à tort la_2 sol_2	comme dans le Ms. 5272/46

BASSO

	Ms. 5272/34	Ms. 5272/46	Ms. 5272/33
41	les troisième et quatrième notes sont des croches		
65	la troisième note est à tort si_1 au lieu d'ut_2		
80			la deuxième note est à tort $ré_2$
88		au quatrième temps le rythme est pointé	comme dans le Ms. 5272/46

VIOLINO I

	Ms. 5272/34 de J. Łęcki	Ms. 5272/34, deuxième ensemble de parties	Ms. 5272/46
43–59	les mesures sont notées en clef d'*ut* 3e ligne	id.	id.
43		un dièse est à tort devant la première note	
45		la première note est à tort $ré_3$	id.
47–51		ces mesures sont notées comme suit: 	id.
49	cette mesure est remplie par la blanche ut_3	id.	id.
51	la première note est une noire fa_3		
54	la dernière note est à tort la_3 au lieu de sol_3		
59	un ut_3 est noté à tort au lieu de $ré_3$		
62		la dernière note est à tort la_4	id.
69–71	ces mesures sont notées dans l'ancienne clef de *sol* française		
75		à la première moitié de la mesure se trouve la croche la_3, deux doubles croches la_3 si_3, et deux croches sol_3	id.
86		les deux dernières notes sont à tort la_4 sol_4	id.

87	la deuxième note est à tort sol_4 au lieu de la_4	à la première moitié de la mesure se trouve la croche fa_4, les doubles croches sol_4 la_4, les croches ut_5 fa_4	id.
117		cette mesure est remplie par la ronde la_4 et la blanche sol_4	id.
146		la troisième note est à tort la_3	id.
147		la dernière note, sol_4, fait défaut	
148			la dernière note, la_4, fait défaut
149	la cinquième note est à tort sol_4 au lieu de la_4, la dernière est à tort mi_4 au lieu de $fa\sharp_4$	la cinquième note est à tort sol_4	id.
152		le soupir final est suivi d'un silence de onze mesures	le soupir final est suivi d'un silence de onze mesures et demie

VIOLINO II

	Ms. 5272/34 de J. Łęcki	Ms. 5272/34, deuxième ensemble de parties	Ms. 5272/46
14		les premier et deuxième temps ont chacun la blanche $ré_3$	id.
18		aux deuxième et troisième temps se trouvent une blanche pointée et une noire	id.
42		à la première moitié de la mesure il y a une noire pointée et une croche	id.
43—59	ces mesures sont notées en clef d'*ut*	id.	id.
45		la première note est à tort si_2	id.
47		la blanche la_2 fait défaut	
81		les sixième et septième notes sont des croches	id.
86	la dernière note est à tort la_4 au lieu de sol_4	id.	id.
87		il y a deux croches au deuxième temps	id.
107		cette mesure est notée une tierce plus haut	id.
110	cette mesure est remplie par trois blanches: si_3 ut_4 $ré_4$		
111	la première note est à tort ut_4 au lieu de si_3		
117		la première note, $fa\sharp_4$, est une ronde (elle est suivie de la blanche sol_4)	id.
147		la première note est à tort sol_3	id.
148		la deuxième note est à tort sol_4	id.
149		la troisième note est à tort la_4, la cinquième note est à tort mi_4	id.
152		la dernière note a la valeur d'une ronde	id.

VIOLA AD MAIUS ORGANUM

	Ms. 5272/34
66	la dernière note est à tort sol_1 au lieu d'ut_2

BASSO CONTINUO

	Ms. 5272/34 de J. Łęcki	Ms. 5272/34, deuxième ensemble de parties	Ms. 5272/46	Ms. 5272/18
		inscription au-dessus de la partie: *Viola*		
4			cette mesure est remplie par la ronde la_2 et la blanche $ré_2$	
13			cette mesure est remplie par la ronde la_2 et la blanche $ré_2$	comme dans le Ms. 5272/46
14			cette mesure est remplie par la blanche sol_2 ($\sharp 6$) et la ronde la_2 ($\natural$)	comme dans le Ms. 5272/46, mais la dernière note n'est pas chiffrée
23				au début de la mesure se trouve la blanche sol_1
43			les première et deuxième notes sont à tort la_1 si_1	comme dans le Ms. 5272/46
44		la liaison qui prolonge la note fait défaut	il y a là à tort un ut_2	
45			la deuxième note est un sol_1	comme dans le Ms. 5272/46

47	le chiffre 6 au-dessus de la première note est erroné	la liaison qui prolonge la note la_2 jusqu'à la mesure suivante fait défaut	id.	comme dans le Ms. 5272/46
49			la deuxième note est à tort fa_2	comme dans le Ms. 5272/46
53			la première note est un $\overline{ut_3}$	comme dans le Ms. 5272/46
60			le tempo indiqué: *Allegro*	
79				la suite du Ms. fait défaut
83	la quatrième note est à tort la_2 au lieu de sol_2	id.		
86			la quatrième note (sol_1) a la valeur d'une blanche	
87			quatre noires remplissent cette mesure, ce sont: $ré_2$ fa_2 sol_2 la_2	
105			cette mesure fait défaut	
109			la première note est à tort ut_2	
114			la troisième note est à tort ut_2	
117			la ronde pointée $ré_2$ remplit cette mesure	
125–126			ces mesures sont notées d'une tierce plus haut	
136			au premier et deuxième temps se trouvent la blanche pointée $ré_2$ et la noire $ré_2$	
140			la deuxième note est à tort mi_2	
143	la deuxième note est à tort si_1 au lieu d'ut_2	id.		
144 et 146			une ronde remplit le premier et le deuxième temps	
149			au quatrième temps il y a une noire	
152			au troisième temps, se trouvent une croche pointée et une double croche	

Les divergences de chiffrement dans les manuscrits sont démontrées par le rapprochement donné aux pp. 29–30.

RIPIENO I

	Ms. 5272/34	Ms. 5272/46
105	la deuxième note est à tort sol_2 au lieu de la_2	comme dans le Ms. 5272/34
122	la troisième note est à tort mi_3 au lieu de fa_3	comme dans le Ms. 5272/34
137		la deuxième note est à tort sol_2
145	la deuxième note est à tort sol_2 au lieu de la_2	comme dans le Ms. 5272/34

RIPIENO II

	Ms. 5272/34	Ms. 5272/46
38	la sixième note est à tort ut_3 au lieu de $ré_3$	comme dans le Ms. 5272/34
41		les deux si_2 (croches) et les deux $ré_3$ (croches) remplissent le troisième et le quatrième temps respectivement
70	la troisième note est à tort ut_3 au lieu de $ré_3$	
85	la quatrième note est à tort ut_3 au lieu de $ré_3$	
104–105	ces mesures sont notées d'une tierce trop haut	comme dans le Ms. 5272/34
148	la sixième note est à tort ut_3 au lieu de $ré_3$	comme dans le Ms. 5272/34
150	les première et deuxième notes sont à tort la_2 sol_2 au lieu de si_2 la_2	comme dans le Ms. 5272/34

RIPIENO III

	Ms. 5272/34
39	la dernière note est à tort sol_2 au lieu de $fa\sharp_2$

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ

ÉDITIONS DE MUSIQUE POLONAISE ANCIENNE

Zeszyt 1. S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)
Sonata
na 2 skrzypiec i b. c.

Zeszyt 2. M. MIELCZEWSKI († 1651)
Deus, in nomine tuo
Concerto na bas, 2 skrzypiec, fagot i b. c.

Zeszyt 3. J. RÓŻYCKI († ca 1700)
Hymni ecclesiastici
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 4. B. PĘKIEL († 1670)
Audite, mortales
Kantata na 2 soprany, 2 alty, tenor, bas, zespół smyczkowy i b. c.

Zeszyt 5. S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)
Pariendo non gravaris
Concerto na tenor, 2 skrzypiec i b. c.

Zeszyt 6. M. MIELCZEWSKI († 1651)
Canzona a 3
na 2 skrzypiec, fagot i b. c.

Zeszyt 7. G. G. GORCZYCKI († 1734)
Missa paschalis
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 8. ANONIM (XVI w.)
Duma
na 4 instrumenty

Zeszyt 9. WACŁAW Z SZAMOTUŁ († ca 1560)
In te, Domine, speravi
Motet na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 10. S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)
Jesu, spes mea
Concerto na sopran, 2 skrzypiec i b. c.

Zeszyt 11. A. JARZĘBSKI († 1649)
Tamburetta
Concerto na 3 instrumenty i b. c.

Zeszyt 12. M. ZIELEŃSKI (ca 1611)
Vox in Rama
Communio na 4-głosowy chór mieszany i organy

Zeszyt 13. D. STACHOWICZ († 1699)
Veni Consolator
Concerto na sopran, clarino i b. c.

Zeszyt 14. G. G. GORCZYCKI († 1734)
Illuxit sol
Motet na 2 soprany, alt, tenor, bas, zespół smyczkowy i b. c.

Zeszyt 15. A. JARZĘBSKI († 1649)
Nova casa
Concerto na 3 instrumenty i b. c.

Zeszyt 16. J. RÓŻYCKI († ca 1700)
Magnificemus in cantico
Concerto na 2 soprany, bas i b. c.

Zeszyt 17. B. PĘKIEL († 1670)
Missa pulcherrima
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 18. J. PODBIELSKI (ca 1650)
Preludium
na organy lub klawesyn

Zeszyt 19. B. PĘKIEL († 1670)
Magnum nomen Domini
Resonet in laudibus
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 20. TAŃCE
z Tabulatury organowej (ca 1540)
Jana z Lublina
na klawesyn lub fortepian

Zeszyt 21. A. JARZĘBSKI († 1649)
Chromatica
Concerto na 3 instrumenty i b. c.

Zeszyt 22. J. POLAK († ca 1605)
Preludia, fantazje i tańce
na lutnię

Zeszyt 23. W. DŁUGORAJ († ca 1619)
Fantazje i wilanele
na lutnię

Zeszyt 24. DIOMEDES CATO († ca 1615)
Preludia, fantazje, tańce i madrygały
na lutnię

Zeszyt 25. S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)
Ave Regina
Concerto na sopran, zespół smyczkowy i b. c.

Zeszyt 26. S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)
Ad hymnos, ad cantus
Concerto na 2 soprany, alt, tenor, bas, zespół smyczkowy i b. c.

Cena 22 zł

WYDAWNICTWO DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ
ÉDITIONS DE MUSIQUE POLONAISE ANCIENNE

Zeszyt 27. A. JARZĘBSKI († 1649)
Bentrovata
Concerto na 3 instrumenty i b. c.

Zeszyt 28. WACŁAW Z SZAMOTUŁ († ca 1560)
Pieśni
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 29. M. MIELCZEWSKI († 1651)
Canzoni a 2
na 2 skrzypiec i b. c.

Zeszyt 30. TAŃCE POLSKIE
z Tabulatury gdańskiej (I poł. XVII w.)
na lutnię

Zeszyt 31. M. ZIELEŃSKI (ca 1611)
Domus mea
Communio na 4-głosowy chór mieszany i organy

Zeszyt 32. A. JARZĘBSKI († 1649)
Sentinella
Concerto na 3 instrumenty i b. c.

Zeszyt 33. T. SZADEK († 1612)
Officium „Dies est laetitiae"
Msza na 4-głosowy chór męski a cappella

Zeszyt 34. C. BAZYLIK († ca 1600)
Pieśni
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 35. M. LEOPOLITA († ca 1589)
Missa paschalis
na 5-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 36. M. ZIELEŃSKI (ca 1611)
Exiit sermo inter fratres
Si consurrexistis cum Christo
Communiones na baryton solo i organy

Zeszyt 37. G. G. GORCZYCKI († 1734)
Laetatus sum
Motet na sopran, alt, tenor, bas, zespół instrumentalny i b. c.

Zeszyt 38. M. MIELCZEWSKI († 1651)
Veni Domine
Motet na 2 soprany, bas i b. c.

Zeszyt 39. A. JARZĘBSKI († 1649)
Canzony
na 4 instrumenty i b. c.

Zeszyt 40. F. LILIUS († 1657)
Iubilate Deo omnis terra
Motet na 2 soprany, alt, tenor, bas, zespół instrumentalny i b. c.

Zeszyt 41. M. ZIELEŃSKI (ca 1611)
Iustus ut palma florebit
Offertorium na 7-głosowy chór mieszany i organy

Zeszyt 42. M. MIELCZEWSKI († 1651)
Vesperae Dominicales
na głosy solowe, chór, zespół instrumentalny i b. c.

Zeszyt 43. A. ROHACZEWSKI (ca 1630)
Canzon a 4
na organy lub zespół instrumentalny

Zeszyt 44. J. RÓŻYCKI († ca 1700)
Exsultemus omnes
Concerto na 2 soprany, bas i b. c.

Zeszyt 45. M. ZIELEŃSKI (ca 1611)
Communiones
na sopran solo i organy

Zeszyt 46. A. ROHACZEWSKI (ca 1630)
Crucifixus surrexit
na 9-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 47. M. GOMÓŁKA († post 1591)
Melodie na psałterz polski (I)
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 48. M. GOMÓŁKA († post 1591)
Melodie na psałterz polski (II)
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 49. M. GOMÓŁKA († post 1591)
Melodie na psałterz polski (III)
na 4-głosowy chór mieszany a cappella

Zeszyt 50. S. S. SZARZYŃSKI (ca 1700)
Veni Sancte Spiritus
Concerto na sopran, 2 skrzypiec i b. c.

Zeszyt 51. A. JARZĘBSKI († 1649)
Concerti a 2 (I)
na 2 instrumenty i b. c.

Zeszyt 52. B. PĘKIEL († 1670)
2 patrem
na 4-głosowy chór męski lub mieszany a cappella

Zeszyt 53. M. ZIELEŃSKI (ca 1611)
In monte Oliveti
Communio na 5-głosowy chór mieszany i organy

Zeszyt 54. J. RÓŻYCKI († ca 1700)
Magnificat
na głosy solowe, chór, 2 skrzypiec i b. c.

Zeszyt 55. J. KOBIERKOWICZ (I poł. XVIII w.)
Ego mater
na głosy solowe, chór, 2 skrzypiec i b. c.